Beethoven.

Beethoven,

seine Kritiker und seine Ausleger.

Von

Alexander Ulibischeff,

Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft in St.-Petersburg.

Aus dem Französischen übersetzt

von

Ludwig Bischoff.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1859.

Vorrede des Uebersetzers.

Das Buch „Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs“, von Alexander Ulibischeff, ist in deutschen und französischen Blättern sehr verschieden beurtheilt worden. Während die einen es für einen wesentlichen Beitrag zur richtigen Würdigung Beethoven's erklären, bemühen sich die andern, ihm jeglichen Werth abzusprechen und seine Bedeutung ganz und gar zu leugnen, ohne zu fühlen, daß sie durch ihren Eifer gerade das Gegentheil beweisen. Ich hielt es deshalb für der Mühe werth, einige Mußestunden der Uebersetzung desselben ins Deutsche zu widmen, um den deutschen Tonkünstlern und Kunstfreunden das Material zu einem selbständigen Urtheil allgemein zugänglich zu machen. Daß ich dadurch Ulibischeff's Ansichten nicht überall unterschreibe, noch die Verantwortlichkeit dafür übernehme, brauche ich wol kaum zu bemerken, da zahlreiche Aufsätze über Beethoven'sche Werke von mir in der „Niederrheinischen Musikzeitung“ und andern Blättern mich der Nothwendigkeit einer solchen Versicherung überheben.

Aber daß ich Ulibischeff's Buch als eine unumwundene Protestation gegen den fanatischen und ausschließlichen Cultus der letzten Werke Beethoven's für sehr zeitgemäß halte und deshalb willkommen heiße, das will ich keineswegs leugnen. Denn die blinde Abgötterei und symbolische Tondeuterei, die mit diesen letzten Werken getrieben und an ihnen geübt wird, hat das reine, unbefangene Gefühl für das Musikalisch-Schöne bei ihren Anhängern bereits so weit überwuchert, daß sie bei der ersten, zweiten und vierten Symphonie gähnen, die dritte und sechste, weil sie Ueberschriften tragen, eben noch dulden, die fünfte als abgestanden betrachten, die Klaviertrios Op. 1, die Violinquartette Op. 18, das Septett und eine Menge anderer herrlicher Compositionen des Meisters in die „überwundene" Periode verweisen und der Aufführung nicht mehr werth halten. Wenn es so fortgeht, so werden die ersten hundert Werke von Beethoven bald das Schicksal von Mozart's Quintetten und seiner „Zauberflöte" haben, welche ein großer Componist, der vor kurzem gestorben ist, „Kindermusik" genannt haben soll, während ein noch lebender Händel's Chöre mit „Elephantengetrappel" vergleicht.

Ich bewundere mit Erstaunen den menschlichen Geist, der die neunte Symphonie geschaffen hat; aber wenn ich lese, daß diese Schöpfung „die größte That nach der Erlösung der Menschheit durch Christus sei" (Brendel's „Geschichte der Musik"), so kann ich eine solche Aeußerung mit Ulibischeff nur als Ausfluß einer Monomanie betrachten. Und wenn er die Lehre, daß man die letzten Werke Beethoven's „nicht mit dem Ohre" beurtheilen und auffassen müsse, verspottet, so wird ihm jedermann recht geben, der die Vernunft der Narrheit vorzieht. Was würden wir von einem Kunstkritiker sagen, der behauptete, ein Gemälde dürfe man nicht mit dem Auge beurtheilen? Aber die Werke der Tonkunst

müssen herhalten, damit verschrobene Köpfe ihre ästhetischen Sporen daran verdienen. Der arme Ulibischeff, der am 5. Februar d. J. von dieser Welt abberufen worden, hat die transscendentale Lösung der Räthsel der letzten Quartette Beethoven's nicht mehr erlebt, er hat nicht gelesen, daß Beethoven darin die Grenzen der realen, sinnlichen Welt überschreitet und „auch zugleich über die Leistungsfähigkeit des Materials und der Technik hinausgeht, d. h. seine Ideen sind häufig so groß und gewaltig, daß sie bei der an einem gewissen Punkte eintretenden Beschränkung der Tonmaterie, sowie der Technik nicht mehr ganz zum vollen Ausdruck gebracht werden können." (W. v. Wasielewski in Nr. 39 der „Süddeutschen Musikzeitung" von 1858.) Ins Deutsche übersetzt heißt dies doch nichts anderes als: „Beethoven's Ideen sind in diesen Quartetten so groß, daß sie in Tönen (dem Material der Tonkunst) nicht ausgedrückt und von den Spielern (den ausübenden Technikern) nicht wiedergegeben werden können!" — Ich muß bekennen, daß ich eine solche Erklärung der Sonderbarkeiten und kühnsten Wagnisse in jenen Werken, abgesehen von ihrem Unsinn, nicht für eine Apotheose, sondern für eine Blasphemie des musikalischen Genies des unsterblichen Meisters halte. Freilich fehlt mir „die Phantasie, um die Differenz zwischen der Begrenzung der Materie und den übersinnlichen Erhebungen auszugleichen" (a. a. O.); — und in Beethoven's Tönen das zu hören, was auszudrücken, diese Töne nicht zureichten!*)

*) Wenn Herr v. Wasielewski a. a. O. Ulibischeff als „unwissend" in musikalischen Dingen wegen einer Aeußerung desselben über synkopirte Noten (S. 121) bezeichnet, so hat er die Stelle falsch verstanden. Ulibischeff meint natürlich nur diejenige Art des Vortrags synkopirter Noten, bei welchem zuweilen der gehaltene Ton einen neuen Anstoß zu fortdauernder Schwingung erhält, wie das jeder Sänger und Geiger

Ulibischeff's Buch verdankt seine Entstehung ursprünglich einem Werke von W. von Lenz: „Beethoven et ses trois Styles" (Petersburg 1852, zwei Bde.), dessen Inhalt ich nach argen Lobhudeleien in deutschen und französischen Blättern (selbst durch Berlioz!) in den Nrn. 16, 18 und 19 der „Niederrheinischen Musikzeitung" von 1853 auf seinen geringen Werth zurückgeführt habe. Lenz machte ein Buch aus Zorn darüber, daß Ulibischeff Beethoven verkannt und verkleinert habe; allein er schwatzt und macht uns durch sein ganzes Buch um keinen Gedanken reicher. Ulibischeff aber regt überall an und gibt auch da zu denken, wo er offenbar irrt.

Er ist im ganzen in diesem neuen Werke noch derselbe, der er in seinem Buche über Mozart war, sowol an Verstand und Phantasie, als an Geist und Frische der Darstellung, interessant überall, selbst da, wo er Beethoven verkehrt auffaßt und seiner oft grillenhaften Laune gegen ihn Luft macht. Die Aufrichtigkeit und subjective Wahrheit leuchtet auf jeder Seite hervor und sticht sehr vortheilhaft gegen die moderne musikalische Schriftstellerei ab, die so häufig nichts als Heuchelei und Selbstbetrug ist. Ulibischeff hat den Muth, alles zu sagen; er scheut sich nicht vor dem „Steiniget ihn!" der Adepten und Coterien, und noch weniger hat er den Ehrgeiz, sich bei ihnen einschmeicheln zu wollen und unter dem Schutze ihres Banners irgendein

---

weiß; dies ist aber ganz verschieden von einer bestimmten Accentuation des guten Takttheils. Diese Art der von dem Componisten zuweilen deutlich bezeichneten Synkope ist auf dem Klavier unmöglich, und dennoch von Beethoven im Scherzo der A-dur-Sonate Op. 69 für Klavier und Violoncello nicht etwa ein-, sondern wol vierzigmal durch den Fingersatz 4 und 3 auf den beiden synkopirten Vierteln bezeichnet. Ulibischeff hatte also vollkommen recht, von Synkopen, die nicht synkopirt werden können, zu reden.

mühsam erzeugtes Schriftlein oder Musikstücklein an den Mann zu bringen.

Allerdings ist sein Verdruß über das, was er Beethoven'sche Chimären, Grillen oder Schrullen nennt, deren Gebiet er zunächst auf Harmonie und Form, dann aber auch auf die Eigenthümlichkeit ganzer Werke ausdehnt, nicht eben liebenswürdig und häufig ganz unmotivirt. Allein liest man dagegen die Ausdrücke enthusiastischer Verherrlichung Beethoven's in den Aeußerungen über die bei weitem größte Mehrzahl seiner Werke, namentlich über die dritte bis sechste Symphonie, über die Klaviersonaten, die er einen Schatz nennt, dem in den Archiven der Tonkunst nichts zu vergleichen ist, so begreift es sich, wie der Mann, der starr an seinem musikalischen Katechismus hängt, „von seinem Glauben voll sich quäle, daß er den liebsten Mann verloren halten soll!"

Was Ulibischeff's summarisches Urtheil über die letzten Werke Beethoven's und ihre Verdammung in Bausch und Bogen betrifft, so liegt der Hauptmangel des Buches darin, daß dieses Urtheil größtentheils auf einem Contumacial-Verfahren beruht; denn der Richter läßt die Angeklagten, namentlich die bedeutendsten von ihnen, die neunte Symphonie und die große Messe in D-dur, gar nicht vor und nimmt keinen Zeugenbeweis aus ihnen gegen sie auf.

Wenn die Ansicht des Verfassers, die letzte Schreibweise Beethoven's weniger als das Ergebniß der Entwickelung des Künstlers, denn als Folge der traurigen Lebens- und Gesundheitsumstände und der Verirrungen des Geistes des Menschen zu betrachten, einiges Wahre enthält, so vergißt er dabei doch ganz und gar die angeborene Kraft der Schwingen eines so ungeheuern Genius in Anschlag zu bringen, welche in Stunden der Weihe und des innern Dranges alle Bande zerreißt, die ihn an die Erde fesseln

und ihn durch Nacht und Trübsal in Regionen emporhebt, aus denen er seinen Biographen in Rußland und seinen Auslegern in Deutschland zuruft: „Ihr gleicht dem Geist, den ihr begreift, nicht mir.“

Köln, im October 1858.

Prof. Ludwig Bischoff.

Vorrede des Verfassers.

Zehn Jahre waren seit der Veröffentlichung meiner Biographie Mozart's verflossen. Die allgemein beifällige Aufnahme schien diesem Werke den verjährten Besitz der Gunst des Publikums zu sichern. Ich hatte seit zehn Jahren die musikalische Kritik aufgegeben, um mich mit literarischen Arbeiten anderer Art zu beschäftigen, die leichter und dankbarer waren und den Gebrauch einer fremden Sprache nicht bedurften, weil sie sich nur auf mein Vaterland bezogen. Ich liebte allerdings die Musik fort und fort, allein ich beschäftigte mich mit ihr nur noch als Ausübender, und dann auch als obligater Gastfreund und berechtigter Lobredner der Virtuosen, die ihr guter oder böser Stern nach Nischnei, meinem gewöhnlichen Aufenthaltsort, führte.

Wie großen Reiz das Landleben im Sommer hat und wie abgehärtet man auch für den Winteraufenthalt in einer Provinzialstadt sein mag, so empfindet man doch immer von Zeit zu Zeit das Bedürfniß, die freie Luft der Civilisation einzuathmen. Ich ging also Ende des Jahres 1851 nach St. Petersburg, um die Eisenbahnfahrt zu versuchen, um die Wunder anzustaunen, womit sich unsere Hauptstadt, seit-

dem ich sie nicht gesehen, verschönert hatte, und vor allem, um die italiänische Oper zu hören, welche damals Talente, wie die Grisi und Persiani, Tamburini, Mario und Formes vereinigte. Bald nach meiner Ankunft lernte ich Herrn Damcke, den trefflichen Lehrer der Composition und ausgezeichneten Kritiker und Correspondenten mehrerer musikalischer Blätter kennen. Eines Tags hatten wir folgendes Gespräch miteinander:

„Der Erfolg Ihrer Biographie von Mozart", sagte Herr Damcke, „hat die Nacheiferung eines unserer Kunstfreunde angeregt, der soeben ein Buch über Beethoven geschrieben hat. Dieser Kunstfreund ist Herr von Lenz, sein Buch ist unter der Presse und wird in wenigen Monaten erscheinen." —

„Das freut mich in der That und ich wünsche Herrn von Lenz allen möglichen Erfolg. Man sieht, Rußland ist ein Land der Gerechtigkeit und der Gastfreundschaft für jedermann. Uebrigens ist Beethoven der größte Musiker unsers Jahrhunderts." —

„Allerdings; aber es ist etwas mit im Spiel, was Sie persönlich angeht." —

„So? was ist das denn?" —

„Herr von Lenz greift Sie über viele Punkte an, die ich selbst ihm angegeben habe." —

„Da bin ich Ihnen ja viel Dank schuldig." —

„Verzeihen Sie! ich bin Kritiker von Fach. Es versteht sich, daß Sie Herrn von Lenz antworten müssen; versprechen Sie mir das!" —

„Das heißt", sagte ich lachend, „ich soll I h n e n antworten. Nun gut, ich will es thun, ich gebe Ihnen mein Wort darauf." —

Herrn Damcke's Freimüthigkeit gefiel mir außerordentlich und wir schieden als die besten Freunde von der Welt.

Einige Monate darauf erhielt ich das Buch des Herrn von Lenz: „Beethoven et ses trois styles. Analyses des Sonates de Piano, suivie de l'Essai d'un Catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'oeuvre de Beethoven". Als Sinnspruch: Deus nobis haec otia fecit, und gleich vorn auf der ersten Seite eine Art von Ankündigung oder Anpreisung, welche das Publikum benachrichtigt, daß das Buch des Herrn von Lenz ein Werk der „hohen Kritik" sei, da Herr Berlioz ihm die Ehre angethan habe, es so zu nennen. Ich ging zur Einleitung über, die in sechs Theile zerfällt und mit La voltige transcendante du Piano anfängt. Ich war natürlich sehr neugierig zu erfahren, was transscendenter Pianoschwindel oder Pianowirbel sei und ich las folgendes:

„Heutzutage spielt man nicht mehr Fortepiano, man reitet es, gesattelt und ungesattelt. Ungesattelt ist es die Phantasie, gesattelt die Transscription, die Uebertragung, das Lied ohne Worte, oft ohne alles, oder die Paraphrase von irgendeinem sehr wenig türkischen Marsch, sicherlich vom Sultan. — In einer Zeit, wo Asphalt, Kautschuk, Eisenbahnen und Dampf den Boden, die Röcke und die Entfernungen verändern, wird der Namensstempel des Sultans passend auf dem Titelblatt der Paraphrase figuriren; man wird mit Vergnügen darauf einige arabische Sprüche lesen, die von dem Blumenwerk der maurischen Architektur umgeben sind."

Als ich dies gelesen, bedauerte ich sehr, mich Herrn Damcke gegenüber verbindlich gemacht zu haben; aber an einem gegebenen Worte ließ sich nichts ändern. Ich mußte der Kritik des Herrn von Lenz, die mich betraf und gleich auf der zweiten Seite des Buchs begann, antworten. Herr von Lenz wirft mir vor: 1) daß ich die Familiencorrespondenz, welche Herr von Nissen bekannt gemacht, und aus welcher ich

zum Theil den Stoff meines ersten Bandes genommen hatte, nicht wieder habe abdrucken lassen. Das hieß einfach, es mir zum Vorwurf machen, daß ich eine neue Biographie Mozart's geschrieben. 2) Er fragt mich, warum ich meinem Werke nicht einen kritischen, chronologischen und anekdotischen Katalog der Werke Mozart's angehängt habe, zum Beispiel wie er selbst, Herr von Lenz, einen über die Werke Beethoven's gemacht. Das hieß mich nicht für das verantwortlich machen, was ich gethan, sondern für das, was ich nicht gethan hatte und nicht hatte thun wollen, und eine solche Art der Verantwortlichkeit wird, wie ich meine, kein Mensch übernehmen wollen. 3) Herr von Lenz bezeigt sein Erstaunen darüber, daß ich als Biograph Mozart's mit Herrn Fetis über ein falsches Tonverhältniß, welches sich in einem Quartett Mozart's findet und von Fetis misbilligt worden ist, habe übereinstimmen können. Mein Verbrechen war also, bei einem Streit zwischen gelehrten Musikern, die Meinung des gelehrtesten von allen angenommen zu haben, eine Meinung, welche übrigens mein eigenes Ohr, solange ich Violine spiele, bereits im Voraus bestätigt hatte. 4) Herr von Lenz findet ferner einen Beweis meiner Unwissenheit in der Harmonielehre darin, daß ich den Accord fis ais cis e für einen Dominant-Septimenaccord erkannt habe. Er sagt: „Von einer Septime kann hier nur scheinbar die Rede sein, wie man leicht einsieht.“ Das heißt mit andern Worten: die Zahl 7 ist nicht 7, sondern gleicht ihr nur ein wenig.

Die Antwort auf diese Anklagepunkte, die ich Herrn von Lenz oder vielmehr Damcke schuldig war, erforderte, wie man sieht, weder einen großen Aufwand von Logik noch von musikalischer Gelehrsamkeit. Sie erschien in der russischen Zeitschrift: „Die nordische Biene“.

Indessen über den lächerlichen Anklagen, die man soeben gelesen, schwebte eine ernste Beschuldigung. Man warf mir

vor, infolge meiner fanatischen Begeisterung für Mozart ungerecht und parteiisch gegen Beethoven gewesen zu sein; ich hätte die Vorschrift Justinian's, neminem laedi, vergessen und mich durch eine falsche Lehre von der Instrumentalmusik so weit verblenden lassen, die Werthlosigkeit der Symphonien Beethoven's mit Ausnahme der ersten, auszusprechen. Darin lagen zwei Anklagepunkte; die Begeisterung für Mozart und die Herabwürdigung der Beethoven'schen Symphonien. Was die Begeisterung betrifft, so gestehe ich, daß ich sie schwerlich entbehren konnte bei einer Arbeit über das Leben Mozart's, die mich zehn Jahre meines Lebens und viel Geld gekostet hat. Die Begeisterung in der Kunst, vorzüglich in der Musik, ist ihr Verständniß, wenn sie nämlich nicht die Fähigkeit nachzudenken und zu urtheilen ausschließt und nicht in Fanatismus und maßlose Uebertreibung ausartet. Bin ich fanatisch gewesen? Ich glaube nicht; denn bei der Analyse von Mozart's Werken habe ich mit dem Lobe auch Tadel ausgesprochen und sogar im „Don Juan" und im „Requiem" einzelnes gemisbilligt. Habe ich übertrieben? Ich weiß es nicht; aber wenigstens habe ich stets daran gedacht, daß Uebertreibung eine der Klippen ist, vor denen sich der Schriftsteller zu hüten hat, und das ist doch schon etwas. Was nun aber endlich die Werthlosigkeit der Beethoven'schen Symphonien mit Ausnahme der ersten betrifft, so hätte ich seit Jahren unter gerichtliche Vormundschaft gestellt werden müssen, wenn ich so etwas gesagt hätte. Herr von Lenz als Jurist muß das wissen und er wird wohl thun, statt seines lateinischen Spruchs neminem laedi den deutschen anzunehmen: „daß man nichts misbrauchen müsse", selbst nicht eine glänzende Einbildungskraft.

Keine russische Zeitschrift hatte bis dahin in meiner Biographie Mozart's die ungeheuern Lästerungen gegen Beethoven aufgespürt. Das Buch des Herrn von Lenz machte die

Aufmerksamkeit wach, die seit zehn Jahren geschlummert hatte. Jetzt nahm man um die Wette Partei für den geschmähten großen Mann. Dennoch fand sich jemand, der mich in einem sehr geistreichen und heitern Artikel im Petersburger Journal vertheidigte und unter anderm bemerkte, daß ich französisch und Musik verstände, zwei Dinge, die vielleicht nicht überflüssig wären, wenn man musikalische Werke auf französisch besprechen wollte.

Herr von Lenz fand auch in Deutschland Widerhall, wo manche mir übrigens sehr wohlwollende Kritiker mir dieselben Vorwürfe machten. Nun wurde die Sache ernsthaft. Es war nicht mehr die hohe, sondern die wirkliche Kritik, die mir einige musikalische Einsicht zuerkannte, mich aber auch zugleich beschuldigte, Beethoven nicht zu verstehen und nicht zu lieben, Beethoven, den verständlichsten und am meisten sympathischen Componisten, mit Ausnahme der Werke seiner dritten Periode! Was sollte ich thun? Sollte ich öffentlich meine Bewunderung und meine hohe Achtung für Beethoven betheuern, für einen Mann, dessen sittlicher Charakter ebenso groß wie sein Genie war? Sollte ich erzählen, wie vertraut ich mit Beethoven's Musik seit meiner Kindheit gewesen; wie ich von 1805 bis 1812 in Deutschland mit aller Kraft einer Jünglingsseele und einer feurigen Natur Beethoven's Werke, so wie sie erschienen, gehört und bewundert hatte; wie ich später in den Vereinen der petersburger Kunstfreunde meine besten kleinen Erfolge als Violinspieler seinen Trios, Quartetten, Quintetten und seinem Septett verdankte; und wie ich endlich zuguterletzt in dem Hause des Grafen W. Herrn von Lenz traf, der sein Buch noch nicht geschrieben hatte, und zu ihm sagte: „Mein Herr, ich bete Beethoven an und ich versichere Ihnen, daß man bei mir zu Hause in Nischnei Beethoven mehr als jede andere Musik spielt"? Betheuerungen dieser Art würden zu nichts geführt haben, man würde doch

keine Untersuchung angeordnet haben, um meine Rechtfertigungsgründe zu bewahrheiten, und das Publikum würde sie auch abgelehnt haben, weil sie nicht vor sein Forum gehörten.

Ich sah endlich ein, daß ich statt eines neuen Zeitungsartikels, der in der Luft verweht wäre, ein ganzes Buch hätte schreiben müssen. Aber was für ein Buch? Da ich mit meiner Zeit rathsam umgehen mußte, wie jeder, dem nach aller Wahrscheinlichkeit nicht mehr viel Zeit übrig bleibt, so dachte ich anfangs nur daran, einen Rahmen zu finden, der den Bedürfnissen meiner Vertheidigung angemessen wäre. Vor allem mußte ich mich wieder mit der musikalischen Literatur der letzten Zeit bekannt machen, die ich wegen anderer literarischer Beschäftigungen mehrere Jahre lang vernachlässigt hatte. Ich ließ mir alle neuere Schriften kommen, welche directe oder indirecte Beziehung auf Beethoven hatten, und brachte das ganze Jahr 1853 mit Studien der Art hin, ohne den Plan meines Werks fest entworfen zu haben. Diese Studien, welche einerseits Beethoven's Werke, andererseits die bedeutendsten Erzeugnisse der deutschen und französischen Kritik umfaßten, ließen mich nach und nach ganz und gar den Zweck vergessen, zu welchem ich die Feder ergreifen wollte.

Es kam mir vor, als wenn vieles, sogar das Wesentliche über Beethoven noch zu sagen bliebe, trotz der Menge von Schriften, die verfaßt worden, um seine Intentionen zu erläutern und die Verehrung für ihn an den Tag zu legen: ausführliche und abgekürzte Biographien, Artikel in Wörterbüchern, lobende und polemische Aufsätze in Zeitschriften, Anekdotensammlungen, Porträts, historische Abhandlungen, endlich poetische Kritik, Dithyramben in Prosa, schwärmerische Phantasien, Illuminatenphilosophie und verworrenes Gewäsch: alles in so großer Menge, daß es in Deutschland unter dem

Namen Beethoven-Literatur einen besondern Literaturzweig bildet.

Uebrigens versetzten mich einige von diesen Schriften in einen Kreis von Ideen, die man mit Recht Ideen der andern Welt nennen könnte, und von denen die meisten unserer Landsleute und auch die meisten Fremden, mit Ausnahme der Deutschen, meiner Meinung nach gar keine Vorstellung haben.

Gewiß war in allem dem Stoff genug für ein anziehendes Buch, welches freilich demjenigen, das ich hatte schreiben wollen, in nichts mehr ähnlich gewesen wäre: allein die Angriffe gegen eine Biographie Mozart's hatten in meinen Augen auch schon alle Bedeutung verloren. Das neue Buch bekam infolge dessen den Titel: „Beethoven und seine Ausleger", einen Titel, dem nothwendig noch ein Substantiv hinzugefügt werden mußte, um die wahren Kritiker nicht mit den letztern zu verwechseln. Das Schwierigste in unserm Fach sind die Analysen der reinen Instrumentalmusik, wenn man sie so getreu als möglich geben und doch den Leser nicht ermüden und erdrücken will. Ich wünschte diese gefährliche Klippe zu vermeiden und hoffte, daß es mir gelingen würde. Allein unglücklicherweise für mich umfaßt Beethoven's Genie eine so wunderbare Mannichfaltigkeit in Form, Charakter und Ausdruck, und seine drei Stilarten bringen ihn in so entschiedenen Gegensatz mit sich selbst, daß ich bald die Unmöglichkeit erkannte, diesen musikalischen Proteus in allgemeinen Zügen zu schildern, zumal da sogar die Werke aus einer und derselben Periode sich oft ebenso wenig gleichen, als die Compositionen aus den verschiedenen Epochen. Und doch hatte ich mir vorgenommen, den Menschen und den Künstler in meinem Buche so treu, als meine schwachen Kräfte es erlaubten, darzustellen! Die Nothwendigkeit mei-

ner Arbeit brachte die Einflüsterungen der Trägheit zum Schweigen: ich mußte mich zum Analysiren entschließen. Indessen habe ich mir keineswegs die Aufgabe gestellt, alle Meisterwerke Beethoven's zu mustern. Gott bewahre! Die Zeit, die ich etwa noch zu leben habe, würde dazu nicht hingereicht haben, und ich erkläre also, daß Detailbemerkungen über Beethoven's Musik nicht Gegenstand meines Werks sind. Sie sind nur Hülfsmittel, ohne welche es mir schwer und sogar unmöglich gewesen wäre, den Hauptzweck zu erreichen. Ich habe demnach im einzelnen nur eine sehr kleine Anzahl von Werken genauer besprochen und habe diese unter denen ausgewählt, welche am allgemeinsten gefallen und den hohen Geist Beethoven's am deutlichsten zu offenbaren scheinen.

Jeder Leser weiß, daß die Verfasser von ernsten Büchern, und auch von solchen, die das nicht sind, die Wahrheit über alles lieben, und daß keiner von ihnen jemals aus einem andern Grunde die Feder ergreift, als um der Wahrheit den Sieg zu verschaffen. Warum soll ich also nicht auch, wie die übrigen, die stehende Formel gebrauchen und am Ende dieses Vorworts erklären, daß allein die Liebe zur Wahrheit mir dieses Buch dictirt hat? Gerade so hat früher dieselbe Liebe zehn Jahre meines Lebens und den besten Theil meiner geistigen Kraft in Anspruch genommen, um die Geschichte des Mannes zu schreiben, der in der Musik die Wahrheit in ihrem ganzen Umfange und in ihrem vollen Glanze darstellt. Jetzt wie damals haben mich dieselben Grundsätze zu denselben Folgerungen geführt. Habe ich mich geirrt, so wird der wohlwollende Leser wenigstens anerkennen, daß ich aufrichtig, das heißt wahr in Bezug auf mich selbst, gewesen bin. Wenn man so alt ist wie ich, in der Einsamkeit lebt, über alles hinweg ist, was Noth-

wendigkeit oder Convenienz einer äußern Stellung erheischt, wenn man nicht nöthig hat, dem Ruhme und dem Vermögen nachzulaufen, und leider nicht mehr rüstig genug ist, um andern Dingen nachzulaufen: was soll man da anderes noch lieben und suchen, als Wahrheit!

Lukino, den 28. August 1855.

Inhalt.

Uebersicht
des allgemeinen Fortschritts der Musik
in den
erſten 25 Jahren des 19. Jahrhunderts.

Was ich hier zu sagen habe, schließt sich an den historischen Abriß an, mit welchem der zweite Band meiner Biographie Mozart's beginnt, und namentlich an das Kapitel dieses zweiten Bandes, welches „Die Mission Mozart's" überschrieben ist. Ich will mit einigen Worten den wesentlichen Inhalt jener Einleitung und des genannten Kapitels hier wieder aufnehmen, da er der natürliche Ausgangspunkt für meinen gegenwärtigen Zweck ist.

Vor Mozart theilte man die Musik, wie auch jetzt noch, nach dem Nationalgeschmack ein, der auf Grundsätze zurückgeführt und in Systeme gebracht wurde. Es gab eine italiänische, eine deutsche, eine französische Musik. Alle drei zerfielen wieder in zwei Klassen wesentlich verschiedener Erzeugnisse: die einen gehörten dem contrapunktischen Stile an, als bestimmtes und vollständiges Ergebniß einer Berechnung, die im Mittelalter die Stelle der Melodie und der Harmonie vertreten hatte; die andern dem freien oder idealen Stile, welcher dadurch entstand und sich entwickelte, daß die Verbindungen von Accorden die Verbindungen von Intervallen verdrängten, das heißt, als man die wirkliche Harmonie gefunden hatte und Melodie und Rhythmus sich davon sonderten. Endlich erzeugte sich auch die Oper, eine zusammengesetzte Gattung, die auf den Bund der Poesie mit der

Musik begründet war. Dieser Bund wurde aber unter Bedingungen geschlossen, die weder gehörig begriffen wurden, noch genau präcisirt waren, sodaß nach zwei Gesichtspunkten, deren einer vorzugsweise literarisch, der andere vorzugsweise musikalisch war, die Oper sich in zwei Schulen theilte. Die declamatorische Schule, welche die Musik der Dichtkunst unterordnete, herrschte in Frankreich; die melodische, welche das Drama der Musik unterordnete, oder vielmehr den Sängern aufopferte, herrschte in Italien. Jede Kunstgattung hatte an und für sich betrachtet, in Hinsicht auf Nationalgeschmack oder auf ästhetische Tendenz und auf Stil, schon vor Mozart ausgezeichnete Vertreter gehabt. Bach und Händel vertraten den fugirten Stil, das heißt die musikalische Logik; Gluck die Declamation, das heißt die musikalische Wahrheit im Bunde mit der Poesie; die italiänischen Meister, die unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen Mozart's, die Kunst des Gesanges, das heißt die aufregende Macht und den sinnlichen Reiz der Melodie ohne Rücksicht auf das Drama. Die Instrumentalmusik, welche lange Zeit auf die Begleitung des gesungenen Wortes und auf die unfruchtbare Nachahmung von Gesangstücken beschränkt war, kam zuletzt in dem Gange des historischen Fortschritts und gelangte in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durch die Anwendung des ihr eigenen Stiles zur Unabhängigkeit. Diesen Stil entwickelten nach Corelli eine große Zahl von berühmten Violinisten, Orgel- und Klavierspielern, und Haydn, der Schöpfer des Quartetts und der Symphonie, brachte ihn zur Vollendung.

Mozart hatte die Aufgabe, seine großen Vorgänger einen durch den andern zu ergänzen, indem er ihre Arbeiten in ein Kunstschaffen concentrirte, welches den Inbegriff aller Schulen und die Verschmelzung aller Elemente sowol der Vocal- als der Instrumentalmusik in sich faßte. In seinen Schöpfungen sollte der Gegensatz von Alt und Neu, von nationalem

und fremdem Geschmack verschwinden, was zunächst durch Vereinigung der fugirten Schreibart mit der freien, das heißt der Logik mit der Poesie, und dann durch die Verschmelzung der melodischen mit der declamatorischen Schule, das heißt durch die innige Durchdringung der dramatischen Wahrheit mit dem musikalischen Elemente zu erreichen war — eine Aufgabe, welche weder die italiänischen noch die französischen Meister hatten lösen können, weil sie nur Begleitung in das Orchester legten. Mozart legte aber das ganze Drama hinein; er übersetzte es in die Formen der Instrumentalmusik. So wurden zwei scheinbar feindliche Elemente auf immer versöhnt und die Oper erhob sich auf die höchste Stufe der Wahrheit und des Ausdrucks in Bezug auf das Drama, und auf die höchste Stufe des Glanzes in Bezug auf die Musik. Mozart's Aufgabe war also, wie man sieht, im musikalischen Kunstwerke so viel als möglich das Gepräge der Schule, der Zeit und des Landes zu verwischen und eine nicht nationale, sondern universale Musik zu gründen. Dieser Charakter von Universalität, gänzlicher Vollständigkeit und Idealität, welchen Mozart in der That einigen seiner größten Meisterwerke aufdrückte, war mir als der ungeheure Fortschritt erschienen, welchen die Musik erwartete, um sich entschieden als Kunst zu begründen. Um sich zu begründen, hatte ich gesagt, nicht um still zu stehen.

Die nationalen Schulen, welche sich im Laufe der geschichtlichen Entwickelung immer mehr einander näherten, hatten zwar schon vor Mozart zahlreiche Berührungspunkte miteinander, aber in ihm verschmolzen sie sich erst ganz. Dies war ein Höhenpunkt in der Geschichte der Musik, ein Phänomen, welches Folgen haben, aber sich nicht wieder erneuern sollte. Neben Mozart bestanden die nationalen Schulen noch immer und auch nach ihm setzten sie ihr Werk, eine jede für sich, fort: allein sie konnten der allgemeinen Umge-

staltung der Musik nicht entgehen. Wie Ströme, die sich auf kurze Zeit in den See der Mozart'schen Schöpfung verloren hatten, flossen sie von neuem nach ihren alten Richtungen hin daraus hervor, aber sie boten einen andern Anblick dar als früher, weil sie durch die Wasser des ungeheuern Sees, den sie durchströmt hatten, beträchtlich gewachsen waren. Indessen hatte keine ihr Princip abgeschworen, noch ihren ursprünglichen Tendenzen entsagt. Sie durften es auch nicht, denn jene alte Dreitheilung der Musik, sowol dem Princip als der Ausführung nach, scheint mir kein historischer Zufall zu sein. Ich glaube, daß sie in der Natur des Menschen begründet ist. Mußte sich die Kunst nicht so theilen, um den verschiedenen Eigenschaften unserer Seele zu entsprechen, die französische dramatische Musik dem Verstande, die italiänische Oper der Sinnlichkeit, die deutsche Instrumentalmusik der Einbildungskraft und Phantasie?

Was blieb also den deutschen, französischen und italiänischen Musikern, die nach Mozart kamen, zu thun übrig? Mozart in seinen Werken und in der Vollständigkeit seines Stiles zu übertreffen, war nicht möglich; denn man kann zu Dingen, die schon Alles enthalten, nichts mehr hinzuthun. Man mußte im Gegentheil dieses Collectivwesen, das die Jahrhunderte nur Ein mal so vereinigt geschaffen haben, zerlegen; alsdann wurde der Fortschritt nicht allein möglich, sondern gewiß. Die Componisten mußten sich in das gemeinsame Erbe theilen, das Mozart ihnen hinterlassen hatte. Wenn der Künstler daraus sich aneignete, was ihm passend war, und seinen persönlichen Antheil von Talent und Genie dazuthat, so konnte ein Jeder in jeder Beziehung weiter als Mozart gehen. Mozart's Stil, wie ich ihn zu charakterisiren gesucht habe, schloß das Uebergewicht eines Elements der Tonkunst über die andern aus: eben so die besondern Eigenthümlichkeiten, durch welche ein Componist sich von den andern

unterscheidet. Diese besondern Eigenthümlichkeiten konnten daher nur durch die Anwendung eines weniger umfassenden oder weniger kunstgelehrten Stils eine höhere Entwickelungsstufe erreichen, das heißt durch einen Stil, welcher der Gattung von musikalischer Wirkung, für welche Einer am meisten Talent und Beruf fühlte, ganz besonders angemessen war. Dies begriffen die Männer von Genie, die nach Mozart kamen, vollkommen. Alle ahmten ihm mehr oder weniger nach, Keiner nahm ihn sich ausschließlich zum Muster, und so konnten Alle innerhalb gewisser bestimmter Grenzen fortschreiten.

Die musikalische Epoche des neunzehnten Jahrhunderts oder die neuere Musik beginnt nicht gerade erst mit dem Jahre 1800. Der Uebergangspunkt vom Alten zum Neuen fällt in das letzte Jahrzehnd des vorigen Jahrhunderts; in diesem sehen wir, wie die größten musikalischen Berühmtheiten, die größten Künstler, die es jemals gegeben, theils der Vergangenheit, theils der Zukunft angehörig, sich vereinigen und ein jeder seine Opferspende auf den Markstein des 18. Jahrhunderts legt, der eine Welt abschloß. Mozart vor Allen, zugleich der Mann der Vergangenheit und der Zukunft, brachte „Cosi fan tutte", „Titus", „Die Zauberflöte", das „Ave verum corpus" und das „Requiem". Haydn's Spende war nicht weniger bedeutend; sie bestand aus dem Vollkommensten, was der ruhmvolle Greis geschrieben hatte, seinen zwölf letzten Symphonien und der „Schöpfung". Piccini lieferte vier Opern; Salieri eins seiner schönsten dramatischen Werke: „Cesare in Farmacusa" und Winter sein Meisterwerk: „Das unterbrochene Opferfest". Cimarosa kam und sang: „Pria che spunti", die Perle der italiänischen Tenorarien; ihm folgte Paësiello, sein Nebenbuhler, der für den Augenblick nur die „Andromaca" hatte, aber dem „Matrimonio segreto" seine frühern Werke:

„La Molinara", „Nina" und das herrliche Duett aus Olympiade: „Nei giorni tuoi felici" entgegenstellte. Fioravanti, der sich selbst wunderte, ein Meisterwerk wie „Le Cantatrice villane" geschaffen zu haben, benutzte die Gelegenheit, sich dem glänzenden Zuge anzuschließen. Sogar der alte und galante Ritter Guglielmi beeilte sich, seinen guten Willen zu zeigen und lieferte die Oper „Paolo e Virginia", deren Musik wohl der Prosa von Bernardin de St. Pierre wenig geglichen haben mag.

Andererseits kündigten sich zu gleicher Zeit einige Männer schon als Vertreter der Zukunft an, Cherubini in seiner „Lodoiska", Mehul in „Euphrosine et Corradin" und besonders in der prächtigen Ouvertüre zum „Jeune Henry"; Beethoven in seinen ersten Trios und in seinen ersten Klaviersonaten.

Darauf sehen wir einige von den berühmten Componisten des letzten Jahrhunderts die Schwelle des gegenwärtigen überschreiten, Kapellmeisterstellen bekleiden und fortfahren zu componiren. Aber ihre Zeit war vorbei, sie fielen dem Reiche der Schatten anheim und ihre Schöpfungen waren Anachronismen.

Italien, die verwaiste Mutter Piccini's und Sacchini's, Paësiello's und Cimarosa's, hatte zu ihrem Trost zwischen 1800 und 1813 Generali, Simon Mayr, Paer und Morlacchi. Diese Componisten beuteten die Mozart'sche Erbschaft schon gehörig aus; in der Harmonie und Instrumentation waren sie ihren unmittelbaren Vorgängern weit überlegen und sangen doch nicht weniger gut als diese. Aber der Segen von oben war nicht über sie gekommen, der Geist zu neuem Schaffen fehlte ihnen; sie hatten einen Schritt aus dem 18. Jahrhundert herausgethan, ohne in das unsrige einzutreten. Es waren Männer einer Uebergangsperiode. Opern wie „Griselda", „Camilla", „Agnes" (von Paer)

und „Raoul“, „De Crequi“ (von Morlacchi), die ich gehört habe und die große Schönheiten enthalten, waren nicht im Stande, die italiänische Musik vor einer Art von Starrsucht zu bewahren, welche ihr Ende zu weissagen schien. Trotz des Schutzes Napoleon's lag diese Musik in der That unter dem magern Beifall der ehemaligen Kenner und der kleinen deutschen Höfe in den letzten Zügen. Man darf übrigens nicht verkennen, daß für das Publikum in Europa zwei überwiegende Umstände dazu beitrugen, die Wirkung der genannten Werke gar sehr zu schwächen, wo nicht zu vernichten. Zwanzig Jahre früher hätten sie sicher den Ruhm ihrer Verfasser zu den Sternen getragen.

An erster Stelle begannen Mozart's Opern, anfangs in Deutschland wenig verstanden und im übrigen Europa so gut wie unbekannt, mit dem neuen Jahrhundert bei den Deutschen volksthümlich zu werden und sich in Rußland, Frankreich und andern Ländern zu verbreiten. Es ward Licht in der Welt der Musik. Der Mann aller Zeiten, aller Orte und aller Nationen wurde auch der Mann des Tages, der Componist, der bei seinen Landsleuten und bei uns Mode wurde — eine Ehre, die ihm erst etwa 15 Jahre nach seinem Tode widerfuhr und die er auch nicht lange genießen sollte. Man begreift, wie sehr diese Popularität Mozart's nach seinem Tode die italiänischen Meister der Uebergangsperiode in den Hintergrund drängen mußte.

Eine andere Concurrenz war für sie noch furchtbarer und vernichtender, nämlich die gleichzeitige Erscheinung der wahren dramatischen Musik des 19. Jahrhunderts, welche die großen Meister der französischen Schule, Cherubini, Mehul und Spontini begründeten. Was vermochten die Componisten, die nach einem verbrauchten System fortarbeiteten, gegen Werke wie „Lodoiska“, „Der Wasserträger“, „Faniska“, „Joseph“ und „Die Vestalin“, welche Europa mit Begeisterung

aufnahm und sich auf der Stelle darin wiedererkannte! Frankreich, welches dem keimenden Jahrhundert den Anstoß gab, fand natürlich auch zuerst in der Tonkunst Ausdrücke und Formen für die gewitterschwere Zeit, die es erzeugt hatte. Die Musik spiegelt den Zustand der Seelen ebenso wieder, wie die Literatur den Geist eines Volks. Wenn einerseits die ruhige und plastische Größe Gluck's, andererseits der zarte und wollüstige Reiz der Melodien Piccini's und Sacchini's dem Zustande einer ruhigen, mit classischen Vorstellungen genährten und in Galanterie und Luxus versenkten Gesellschaft entsprochen hatten, so konnte nichts von dem Allen einer Gesellschaft genügen, die bis auf den Grund ihres Glaubens und ihrer Einrichtungen erschüttert war. Die ganze dramatische Musik des 18. Jahrhunderts mußte Gemüthern, die so tief von Unruhen und Kriegen aufgeregt waren, kalt und matt erscheinen, und selbst heute noch dürfte das Wort „Mattigkeit“ im Allgemeinen am richtigsten dasjenige bezeichnen, was in den Opern des vorigen Jahrhunderts, ohne selbst Mozart ganz und gar auszunehmen, uns nicht mehr anspricht. Wir wollen für die Gemälde der dramatischen Musik größere Rahmen, die mehr Figuren umfassen, leidenschaftlichern und hinreißendern Gesang, schärfer betonte Rhythmen, mehr Fülle in den Vocalmassen und klangvollern Glanz in der Instrumentation. Alles das ist in der „Lodoiska“ und dem „Wasserträger“ vorhanden, und Cherubini kann nicht nur als der Gründer der neuen französischen Oper, sondern auch als derjenige Musiker betrachtet werden, der nach Mozart den meisten Einfluß auf die allgemeine Richtung der Kunst gehabt hat. Italiäner durch Geburt und treffliche Erziehung, welche Sarti, der große Lehrer der Composition leitete; Deutscher durch seine musikalischen Sympathien und durch die Vielseitigkeit und Tiefe seines Wissens; Franzose durch die Schule und ihr Princip, dem wir seine

schönsten dramatischen Werke verdanken, scheint mir Cherubini der vollkommenste Musiker, wo nicht das größte Genie des 19. Jahrhunderts zu sein. Die Ouvertüren zur „Lodoiska“, zum „Wasserträger“, zur „Faniska“ und „Medea“, wozu man noch Mehul's Jagdouvertüre nehmen muß, sind die ersten Muster unserer modernen Instrumentalmusik, die so bilderreich, so poetisch, so voll Wärme und Effect ist, und die Beethoven, Weber und Mendelssohn nachher auf einen so hohen Gipfel bringen sollten. Haydn und Beethoven erkannten Cherubini als den größten unter den lebenden dramatischen Componisten an. Andererseits sichern ihm sein „Requiem“ und seine Messen denselben höchsten Rang unter allen Componisten unsers Jahrhunderts, welche sich in der Kirchenmusik versucht haben; Cherubini ist übrigens in dieser Gattung so sehr der erste, daß er darin fast allein steht.

Fetis sagt von ihm, daß er die Effectmusik gegründet habe. Da aber jede Musik einen Effect machen muß, so könnte man fragen, was Fetis unter jenem Ausdruck versteht. Die Effectmusik ist diejenige, welche die wirksamsten Mittel anwendet, um unmittelbar auf die Massen zu wirken und selbst die weniger Empfänglichen zu erwärmen und zu elektrisiren. Scharf angelegte Intentionen, die dem Ohr so stark eingepaukt werden, daß man sie sogleich versteht, viel Lärm und Glanz, viel rhythmische Aufregung, eine kühne Factur, welche in der Regel alle Combinationen vermeidet, die weniger gebildete Ohren nur mit Mühe verfolgen können, auffallend zusammengestellte Klangwirkungen, die überraschen und in Staunen setzen, Anwendung der Blechinstrumente nach einem breiten Maßstabe, das nennt man heutzutage Effectmusik im Gegensatz zu den Meisterwerken des vorigen Jahrhunderts, deren weniger bestimmter Charakter und gelehrterer Stil nicht mit derselben Macht auf das Nervensystem wirken konnte. Diese Meisterwerke erforderten zu ihrem vollständigen

Verständniß und Genuß musikalische Kenntnisse und eine intelligente Zuhörerschaft, sie konnten also natürlich keinen Effect auf die Menge machen.

In unsern Tagen ist die Effectmusik bis zu den äußersten Consequenzen emporgetrieben worden durch Musiker, welche weder das Talent, noch die Kenntnisse, noch den Geschmack Cherubini's und seiner rechtmäßigen Nachfolger besitzen, sodaß sie bei den Italiänern in unisones Geschrei auf der Bühne und in gemeinen Lärm im Orchester ausgeartet ist. Dieser Lärm hat den vollständigen Untergang der Kunst des Gesanges herbeigeführt und zur Rechtfertigung desselben führt man nun gar diese letztere Thatsache selbst an! Das Publikum, sagt man, muß doch Etwas in der Oper hören, da es keine Sänger mehr gibt, die singen können.

Neben Cherubini's Namen stellt sich von selbst der Name Mehul. Durch den Zeitpunkt ihrer Geburt einander nahe gerückt, Freunde, Nebenbuhler und Collegen, stehen diese beiden Componisten Hand in Hand an dem musikalischen Horizont, wie Castor und Pollux an dem himmlischen. Jedoch sind es nicht Sterne von derselben Größe. Mehul, ein Schüler Gluck's, hatte viel Talent, Geist und Bildung, und dachte sehr gründlich über seine Musik nach; aber im Ganzen seiner Werke kommt er Cherubini, einem der größten Musiker, keineswegs gleich. Die einzige Oper, „Joseph" (wozu man noch die schon genannte Jagdouvertüre nehmen kann), hat ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der Musik verschafft.

„Joseph" wurde in den ersten Jahren unsers Jahrhunderts geschrieben, als die romantische Schule unter Chateaubriand's Feder in Frankreich aufkam. Bis dahin hatten sich die Operncomponisten ebenso wenig wie die Schriftsteller um dasjenige bekümmert, was man später Lokalfarbe genannt hat, und wenn sie etwa einmal darauf kamen, wie z. B.

Mozart in der „Entführung", so war das gewissermaßen nur ein Zufall oder eine Ausnahme, die keinen Einfluß auf die allgemeine Praxis hatte. Die Componisten beschränkten sich auf die psychologische Wahrheit, auf den Ausdruck des menschlichen Ichs.

In den Opern der vergangenen Zeit waren allerdings Leidenschaften und höchstens Charaktere; aber nichts deutete darin weder die Nationalität, noch die Zeitepoche, noch die Einflüsse der Natur und des Klimas an. Dies Alles wäre freilich zuerst Sache der Dichter gewesen, aber die Dichter überließen lieber alle solche Andeutungen dem Decorationsmaler, dem Theaterschneider und dem Maschinisten. Und doch hatte die Musik, vielleicht mehr noch als die Poesie, Mittel, das Alles darzustellen, und Mehul wandte sie in der Oper „Joseph" auf eine sehr schöne und glückliche Weise an. Wenn ich dieses Werk zu besprechen hätte, was hier nicht angeht, so würde ich Vergnügen daran finden, nachzuweisen, durch welche Art von musikalischen Analogien, durch welches Verfahren in der Zusammenstellung der Klangfarben des Orchesters Mehul es erreicht hat, ein Bild des hebräischen Alterthums in unserer Phantasie hervorzurufen. Es genüge hier zu bemerken, daß außer den allgemeinen Kunstmitteln, deren wichtigstes hier eine hohe religiöse Einfachheit war, die das Ideal des patriarchalischen Lebens schuf, der Componist auch ein Mittel aus dem wirklichen Leben angewandt hat. Er hat nämlich mitten in dem dramatischen Gesang von edelstem und erhabensten Charakter hier und da Intonationen und Fortschreitungen von Intervallen angebracht, welche dem jüdischen Gesang eigenthümlich sind. Diese wenigen hebräischen Klänge schließen sich, obgleich aus der Wirklichkeit und Gegenwart genommen, auf anschauliche Weise durch die Handlung auf der Bühne an eine Vergangenheit an, die in unendlicher Ferne liegt. Sie steigern die Illusion bis auf den

höchsten Grad und bewirken jene wundervollen Effecte, durch welche die Musik uns gleichsam das Bewußtsein gibt, in jenen fernen Zeiten gelebt zu haben, wo die Sage Geschichte war und die Civilisation noch nicht das Glück verdrängt hatte, das Glück, jenen Schatten, der leider vor unsern Augen nur dann Gestalt annimmt, wenn wir ihn weit von uns hinstellen. Wenn man die Oper „Joseph" hörte, so sagte man zu sich selbst: „Ja, so müssen die Menschen in dem ersten Zeitalter der Welt gewesen sein, so müssen sie das Lob des Herrn gesungen haben, als Jehova sich noch seinen Erwählten offenbarte."

Die Vollkommenheit der Lokalfarbe ist nicht das einzige Verdienst, welches in diesem Meisterwerke glänzt. Mehul zeigt sich darin überall als der würdige Fortsetzer seines Lehrers Gluck, der gewiß nichts Gewaltigeres und Tragischeres geschrieben hat, als die Rolle des Simeon, nichts Edleres und Rührenderes, als die Recitative und die Melodien des Erzvaters, nichts dramatisch Wahreres, als das Ganze dieses Werkes. Diese vortreffliche Partitur knüpft an die alten Oratorien oder biblischen Dramen wieder an, die aus den Mysterien des Mittelalters hervorgingen. Sie erhebt sich wie eine erhabene Säule als Markstein der Epoche, wo die Kirchenmusik des Abendlandes, die noch einmal in den Werken Cherubini's verklärt wurde, vollends den Rest ihrer alten Traditionen verlor und auf immer in der Theatermusik unterging.

Im Jahre 1807 wurde „Joseph" auf dem Theater Feydeau gegeben und am Ende desselben Jahres erschien auf der Scene der großen Oper „Die Vestalin", das Werk eines unbekannten Tonkünstlers, obschon er in Italien und Frankreich an zwanzig ernste und komische Opern geschrieben hatte, die auch zur Aufführung gekommen waren. Die Vestalin war für Europa das eigentliche erste Werk Spontini's und

sie ist auch seine schönste Berechtigung auf den Ruhm der Nachwelt geblieben. Die Muse hatte zu ihm gesagt: Bis dahin wirst du gehen und dann niemals wieder so weit. Um sich zum Schaffen dieses monumentalen Meisterwerks zu begeistern, brauchte Spontini nur um sich umherzublicken. Rom war das republikanische, kaiserlich gewordene Frankreich; das Capitol die Tuilerien; die Legionen und Cohorten die Garde und die große Armee; der Triumphator Licinius mit den römischen Adlern der Kaiser mit den französischen, welche der zweiköpfige Adler Rußlands damals noch nicht entfiedert hatte. Alles dies sind Namen und Vorstellungen, die durch ihren historischen Charakter einander so nahe gerückt waren, daß sie in ihrem musikalischen Ausdruck nothwendig ineinander übergehen mußten. Die Vestalin war ebenso sehr von Paris als von Rom, und das Genie des Componisten stand vollkommen auf der Höhe des Gegenstandes. Niemals hatte sich solche Größe auf der Opernbühne entfaltet und niemals hat eine spätere Oper den Charakter von Größe so ausgesprochen, wie diese. Das Bild der ewigen Stadt, ihr Volk von Königen, der Glanz ihrer kriegerischen Triumphe, die Majestät ihrer Tempel, der Pomp ihres Gottesdienstes, kurz ganz Rom spricht aus dieser kriegerischen und leidenschaftlichen Musik, die so classisch und großartig ist, wie die Monumente Italiens, so klar und glanzvoll wie sein Himmel.

Drei Jahre vorher hatte dieselbe Muse, das heißt Napoleon Bonaparte, Beethoven zu der Sinfonia Eroica begeistert, dem würdigen Gegenstück zu der Vestalin.

Spontini ist der directeste Fortsetzer von Gluck; noch mehr, er hat Gluck vervollständigt, wie dieser es selbst gethan haben würde, wenn er seinen Theil an der Mozart'schen Erbschaft hätte einziehen, hundert Jahre leben und immer so jung bleiben können, wie er es noch als hoher Sechziger war. Nachdem Gluck das große Princip der

lyrisch-dramatischen Wahrheit aufgestellt hatte, wollte er so viel als möglich den Uebergang vom Recitativ zum Arioso mildern, um der idealen Sprache, welche in der Oper galt, mehr Gleichartigkeit zu geben. Aber zu seiner Zeit war die Oper noch nicht fest begründet, es fehlten ihr noch mehrere wesentliche Formen, welche Mozart erst später hinzufügte. Spontini hatte das vollständige Material zum musikalischen Drama in Händen und konnte mithin Gluck's Idee in ihrer ganzen Tragweite verwirklichen. Er verflocht die beiden Grundelemente der Oper, Gesang und Declamation, auf so glückliche und motivirte Weise ineinander, das Recitativ in der Vestalin war so schön als Musik, die Melodien so sprechend wahr als Ausdruck des Dramas, daß die Arbeit des Meisters ganz homogen erschien und nichts den Zuhörer in dem Vergnügen einer dauernden und vollkommenen Täuschung störte.

Die lyrische Tragödie, deren schönstes, größtes und letztes Muster Spontini geliefert, ging fast zu gleicher Zeit mit der classischen Tragödie unter. Eine gemischte Form, welche man Drama in besonderer Bedeutung nennt, sollte beide in der Musik und Literatur ersetzen. Im Anfang unsers Jahrhunderts hatte das Drama schon so viel Boden gegen die Tragödie bei den Musikern gewonnen, daß Cherubini und Mehul das Gedicht der Vestalin, welches Jouy ihnen brachte, nicht componiren wollten: der Antrag, es in Musik zu setzen, kam nur durch Rückschlag an Spontini.

Keine der folgenden Opern dieses Meistercomponisten erreicht die Höhe seines ersten Werkes. Die wahre Erfindungskraft fehlte Spontini und er besaß nicht die Kenntniß und Gewandtheit der thematischen Arbeit, welche jene ergänzt. Als Sänger, der Napoleon feierte, den man wol jetzt den Großen nennen muß, um Misverständnisse zu vermeiden, glänzte Spontini zugleich mit dem Kaiserreich, und sein Stern

sank immer tiefer nach dem Sturz des Mannes, der ihn in der Vestalin so ruhmreich begeistert hatte.

Von 1800 bis 1815 überragte die französische Schule die Italiäner und die Deutschen in der komischen Oper ebenso entschieden als in der ernsten. Allen Componisten von Buffoopern der Vergangenheit und Gegenwart hätte Frankreich einen einzigen Mann entgegenstellen können, wenn es keinen andern als ihn gehabt hätte, denn dieser Mann war so viel werth als ein Heer. Er hieß Adrian Boïeldieu, und in ihm concentrirte sich die Blüthe des musikalischen Geistes seiner Nation. Als Musiker immer wahr, immer anmuthig, immer geistreich und reizend, war Boïeldieu der Liebling von Europa während der ganzen Periode, welche dieses Kapitel umfaßt, und seine Werke, welche so zu sagen auf der Leiter der ersten 25 Jahre unsers Jahrhunderts stehen, zeigen uns einen fast beispiellosen Umstand, nämlich einen immerwährenden Fortschritt an Talent, Erfindung, Reiz der Melodie, Fülle in den Formen und Verdienst in der Factur. Dieser Fortschritt erreichte seinen Gipfelpunkt in der „Dame blanche", dem besten Werke des Componisten und der ganzen Gattung, das um so verdienstlicher war, als Boïeldieu nichts oder fast nichts Rossini verdankte, der um 1825 so viele Schuldner in Frankreich zählte, daß man seine Gläubiger vergessen hatte. In ihrer Bewunderung für die „weiße Dame" erkannten selbst die deutschen Kritiker das Finale des zweiten Acts für eine Composition, die Mozart's würdig wäre. Was für eine Reihe von reizenden Erinnerungen für die Dilettanten in meinem Alter sind die Opern von Boïeldieu, von denen die meisten in Petersburg durch eine Auswahl von französischen Künstlern gegeben wurden, an deren Spitze Mme. Phillis-Andrieux stand, die unnachahmliche Schauspielerin und Sängerin von unglaublicher Kehlfertigkeit, welche z. B. in den

„Voitures Versées" allein ein Duett für Sopran und Tenor sang.

Nach Cherubini, Mehul, Spontini und Boïeldieu, deren berühmte Namen die Epoche der Ueberlegenheit der Franzosen in der dramatischen Musik darstellen, gedenke ich noch einiger Männer aus derselben Zeit: Dalayrac, Catel, Lesueur, Berton und Nicolo-Isouard, der Verfasser von „Joconde", einer köstlichen Oper, die man noch nicht vergessen hat. Wir wollen hier bemerken, daß Frankreich, dem nothwendig der erste Schritt zur Erneuerung der Musik, ebenso wie vieler anderer Dinge, zukam, die glänzendsten und verdientesten Triumphe seiner Schule der beständigen Anwendung und fortschreitenden Vervollkommnung des Princips der dramatischen Wahrheit verdankte, welches diese Schule in ein System gebracht hatte, das Gluck praktisch darlegte. In Frankreich genügt die Partitur nicht für den Erfolg einer Oper. Cherubini, Mehul und Boïeldieu scheiterten mehr als ein mal an dem mangelhaften Text, und unbestreitbare Schönheiten konnten ihre Musik nicht retten. Wenn das Buch schlecht ist, so verraucht der musikalische Ausdruck bei den Zuhörern, die vor Allem sich für die Handlung interessiren wollen. Dadurch begreift man sogleich den wesentlichen Unterschied zwischen den dramatischen Partituren Mozart's und denen der soeben erwähnten französischen Meister. Mozart's Kunst war die Vereinigung des Dramas mit allen musikalischen Interessen, die Schönheit des Gesanges als solchen, und den Werth der gelehrten und thematischen Formen als solchen inbegriffen, und dies war, zugleich mit der Verbindung des Princips der musikalisch-dramatischen Wahrheit, eben die Verschmelzung der drei Schulen und in zweiter Hinsicht die Vereinigung des Vocal- und des Instrumentalstils. Ganz verschieden war die Aufgabe der Nachfolger Gluck's. Weit entfernt, auseinandergehende Richtungen mit-

einander verschmelzen zu wollen, suchten sie vielmehr dem einzigen Princip, das sie leitete, die vollste Kraft der Wirkung zu verschaffen, deren es fähig war. Hiernach ist es unnöthig den Lesern auseinanderzusetzen, was die Häupter der französischen Schule aus Mozart nehmen, und was sie ihm hätten lassen sollen, und in welchem Sinne der universale Componist eine Vermehrung, in welchem andern er eine Minderung hätte erfahren müssen.

Den Meisterwerken von Cherubini, Mehul, Spontini und Boïeldieu gegenüber erschien die italiänische Oper dieser Periode bleich und krankhaft, sodaß man an ihren baldigen Tod glauben konnte. Aber nein, ihre Wiedergeburt war vor der Thür. Die italiänische Musik konnte ebenso wenig sterben, als das Grundelement, aus welchem sie entsprossen ist, die Empfindung, jener erste bewegende Trieb der menschlichen Organisation, jene erste Grundlage der Musik, die ja doch nur insofern existirt, als das Ohr sie angenehm empfindet. Wenn nun dieser Genuß der einzige ist, den die Zuhörer in den musikalischen Kunstwerken suchen oder finden können, so nimmt die musikalische Empfindung den Namen Sinnlichkeit oder Ohrenkitzel an und charakterisirt dann vorzüglich die Tendenzen der italiänischen Schule nach dem 17. Jahrhundert. Nach dieser Bemerkung sieht man leicht ein, wie die italiänische Musik der heute so zahlreichen Classe von Dilettanten ihre Entstehung gegeben und warum sie immer und überall eine große Mehrheit von Anhängern aus dieser Classe gezählt hat; denn überall ist die Menge der sinnlichen Menschen bei weitem beträchtlicher, als die Zahl der intelligenten und poetischen. Die italiänische Musik schien in den letzten Zügen zu liegen, weil ihr Verfahren und ihre Formen zu schwach, das heißt zu abgenutzt waren, um die Concurrenz mit der französischen Schule bestehen zu können; mit andern Worten, weil sie nicht entschieden und entschlossen

genug die Bahn der Mozart'schen Reform betreten hatte. Sie sollte sich aber im Quell ihres Princips wieder erfrischen, um selbst die französische in Frankreich, die deutsche in Deutschland zu verdunkeln; ihr neues Leben begann mit der Oper „Tancred" im Jahre 1813.

Was Rossini, der große Erneuerer der italiänischen Musik, aus der Hinterlassenschaft Mozart's sich aneignete, war gerade dasjenige, was die Meister der französischen Schule, als etwas Unnützes und Zweckwidriges, nicht berücksichtigt hatten, der Gesang an und für sich, verschönert und gehoben durch alle Mittel der Instrumentalmusik.

Auf 1000 Opernbesucher fassen 999 nichts als die Melodie, lieben und verlangen auch nichts Anderes als sie, und kein Einziger auf Tausend möchte sie ganz und gar entbehren. Das wußte Rossini sehr wohl. Er fing also damit an, alle Melodisten vor ihm zu überbieten; er streute die Melodie mit vollen Händen aus und verstand Motive zu finden, die durch ihren ganz neuen Charakter und ihren verführerischen Reiz schnell durch die Welt zogen und sie eroberten. Begabt mit einer wunderbaren Erfindungskraft, Fruchtbarkeit und Leichtigkeit der Arbeit, schuf Rossini eine Menge Vocal- und Instrumentalformen, die später zu stehenden Manieren entarteten, damals aber, als sie neu waren, ebenso originell als glanzreich und immer einnehmend und fesselnd waren. Wenn Cherubini der Musik des 19. Jahrhunderts den ersten Anstoß gab, so gestaltete Rossini sie um oder trug wenigstens zu ihrer Umgestaltung mehr als jeder Andere bei. Die Abrundung seiner Melodie, die Modulation, die Art der Begleitung, die Zusammensetzung des Orchesters, Alles war neu in seinen Opern. Aber von Allem, was Rossini neu aufgebracht, machte nichts so viel Glück, als die Anwendung der rhythmischen Effecte auf den Ge-

sang. Die ältern Meister hatten diese zu sehr vernachlässigt und sie auf die Tanzmusik beschränkt. Haydn und Mozart fingen an, sie in die Menuets ihrer Symphonien und Quartette einzuführen, und Beethoven gab ihnen eine weit bedeutendere Ausdehnung in seinen Scherzos. Die Cabaletta, Zeitgenossin des Scherzo, war dessen Gegenstück in der Vocalmusik; es war nach dem ernsten Tempo eine feurige Explosion von syllabischen Noten auf ein frisches Motiv, mit Passagen und Coloraturen verziert, bei dessen Erklingen der Zuhörer von seinem Sitze aufflog und das auf der Stelle sich in seinen Kopf einnistete; denn keinem Menschen fehlte es jemals an Gedächtniß, ein Rossini'sches Motiv zu behalten.

Der Meister war nicht blos ein genialer Componist, er war auch ein ausgezeichneter Gesanglehrer. Er hatte den Mechanismus der menschlichen Stimme gründlich studirt, er kannte die Stärke und Schwäche jedes Registers, das wahre Medium, worauf ihre Töne immer hinarbeiten müssen, die Gattung von Figuren, welche für jedes Register am passendsten ist. Er wußte, unter welchen Bedingungen die höchsten und tiefsten Noten mit Leichtigkeit und wirksam angeschlagen werden können, und unter welchen andern sie rauh, schreiend und in der reinen Intonation schwankend werden, mithin gewagt und peinlich für den Sänger. Die Rossini'sche Musik ist von allen, die je geschrieben, die günstigste für die Stimme in musikalischer und die zuträglichste in physischer Beziehung. Um sie zu singen, muß man freilich Sänger sein, das ist richtig; aber ist man das, so ist sie die sangbarste von allen, ungefähr wie die Instrumentalsachen von Bernhard Romberg, Spohr, de Beriot und Hummel die spielbarsten für Violoncell, Violine und Klavier für Diejenigen sind, die Violoncell, Violine und Klavier spielen können. Wir haben gesehen, daß Sänger aus der Rossini'schen Schule, wie die

Sontag, Rubini, Tamburini, Lablache u. s. w. 35 bis 40 Jahre lang auf der Bühne glänzten, ohne daß ihnen jemand den Rang streitig machte. Nun vergleiche man diese fabelhafte Lebensdauer mit dem Durchschnittsalter der jetzigen Sänger, welche nicht einen Morgen lang wie die Rosen, sondern fünf bis sechs Jahre lang wie die Courierpferde leben! Nichts natürlicher. Rossini und seine Vorgänger in Italien und auch Mozart verlangten von den Sängern die Uebung und den Gebrauch der Stimmen, die heutigen Componisten fordern ihr Opfer. Wundern wir uns also nicht, daß den Gehalten der ersten Sänger eine Null mehr zugesetzt worden ist. Früher liehen die Damen und Herren ihre Stimmen, jetzt verkaufen sie sie und geben das Kostbarste, die Gesundheit, obenein. Das ist mehr, als der Unterschied zwischen Zinsen und Kapital; deshalb werden das Vibrando, Tremolando, Urlando (Heulen), Chevrotando (Meckern), Distonando, Massacrando, ferner das C mit der Brust u. s. w. zehn mal theurer bezahlt, als der echte Gesang in früherer Zeit.

Allein die Auffrischung der Melodie durch neue Formen, durch reiche und zierliche Stickerei des Gesanges und durch aufregende Tanzrhythmen genügte nicht; das Orchester durfte nicht hinter der neuen französischen (und deutschen) Schule in Bezug auf Anzahl der Instrumente und auf Klangwirkung zurückbleiben. Rossini nahm das Mozart'sche Orchester und fügte die türkische Musik hinzu, die jetzt unser tägliches Brot geworden ist, die aber Mozart nur ein einziges mal angebracht hatte, um den schroffsten Gegensatz zwischen einem echten Türken, d. h. einem verdummten und blutgierigen Barbaren, und den Christenmenschen in der Oper zu bezeichnen. Er war weit davon entfernt, das herzliche Einverständniß zu ahnen, welches dereinst zwischen den Landsleuten Belmonte's und Osmin's erblühen sollte.

Ich möchte Rossini die oft verkehrte Anwendung der türkischen Musik nicht arg zum Vorwurf machen. Die Beziehung, die nach dem Grundsatze der dramatischen Wahrheit auch in der Instrumentirung auf den Text stattfinden soll, kann den Componisten nicht sehr kümmern, wenn die Melodien selbst keine Beziehung auf die Worte des Textes haben. Auf diese psychologische Verwandtschaft verzichtete Rossini von Hause aus; nichts als musikalische Rücksichten leiteten ihn bei seiner Verbindung des Orchesters mit dem Gesange; diese waren die einzig richtigen nach seinem System und die begreiflichsten für die Masse der Zuhörer. Der Glanz und das Brio, der melodische Reiz, das zierliche und unstäte Wesen, kurz, Alles, was die Rossini'schen Vocalensembles charakterisirt, kamen auch im Orchester wieder zum Vorschein. Die Soli der Blasinstrumente verdoppelten sich. Verbindungen von Klangmitteln, die man noch nicht versucht hatte, schmeichelten dem Ohr; die ersten Violinen schritten in Figuren, die man bisher der Concertmusik vorbehalten hatte, kühn und keck wie eine Sologeige einher; die Violoncells trugen Cantilenen mit einer Stimme vor, welche drei menschliche Register umfaßte; mit Einem Wort, die Concertmusik im Orchester wurde die obligate Begleitung der Concertmusik auf der Bühne. Aber trotz des Reichthums und des Luxus der Instrumentirung hat dennoch Niemand die Gesangstimme mit mehr Discretion und Geschmack begleitet, als Rossini. Er hat seine Melodien so gekleidet, wie hübsche Frauen sich immer gekleidet zu sehen wünschen möchten, nämlich so, daß sie noch hübscher aussehen, als sie wirklich sind. Um im Bilde zu bleiben, muß ich noch hinzufügen, daß jeder, der sich etwas mehr für die Frau als für die Toilette interessirt, Rossini's Opern vielen Werken der neuern Zeit vorziehen wird, in denen die reichste Umkleidung nur aufgetakelt wird, um eine Richtstange zu schmücken.

Wenn man das Genie eines Componisten nach der mehr oder minder auffallenden Neuheit der Erfindung, nach dem geringern oder höhern Grade der Begeisterung, welche er in der musikalischen Welt, in der die ganze gebildete Welt eingeschlossen ist, erregt, endlich nach dem Einfluß, den seine Werke auf die Productionen der Zeitgenossen ausüben, messen dürfte, so müßte man anerkennen, daß Rossini unstreitig ohne Vergleich das größte Genie unter den Musikern sei. Ich hörte Tancred im Jahre 1818. Es war die erste Oper von Rossini, die man in Petersburg gab; Madame Borgondio, die erste Sängerin, die man wenigstens bei uns mit dem Beinamen divina oder diva feierte, sang die Altpartie. Ich war damals noch sehr jung und ein Orechiante vom reinsten Blut. Noch nie war eine Stimme wie die der Borgondio in mein Ohr gedrungen. Es war eine köstliche Verschmelzung, gleichsam ein ausgesuchter Inbegriff des männlichen und weiblichen Registers. Als ich di tanti palpiti, in Es gesungen, dann das Duett Ah se di mali miei hörte, so flogen ich weiß nicht wie viel Wolken über meine Augen hinweg und Schauer rieselten über meinen Rücken; ich erinnere mich nur, daß mir so war, als hörte ich zum ersten male in meinem Leben Musik. Alles was ich bis dahin gekannt, geliebt, gespielt und gesungen hatte, kam mir nur wie ein Schatten von Musik vor. Da ich keinen Grund dazu hatte, meine Gefühle für Rossini zu verbergen und die Begeisterung immer zur Proselytenmacherei führt, so predigte ich die Herrlichkeit des großen Meisters in dem Kreise der deutschen Musiker, in welchem ich lebte. Einer von ihnen, Carl Zeuner, früher ein tüchtiger Klavierspieler, ein alter und sehr kenntnißreicher Mann, der viel Freundschaft für mich hatte und aus gewissen Gründen wünschte, daß ich mich der musikalischen Kritik widmen möchte, sagte mir damals: Sie sollten sich schämen so zu reden. — Warum das? —

Weil man etwas von der Musik verstehen muß, um darüber zu urtheilen. — Wie? ich verstehe nichts von Musik?! — Sie haben eine hübsche Tenorstimme und spielen das C-dur-Quintett ziemlich gut (das Quintett von Beethoven, Op. 29, worin Zeuner die erste Bratsche spielte, und das nach seinem Urtheil in der Kammermusik dasselbe war, was Don Juan in der dramatischen), aber Sie verstehen noch nichts, weil Sie Rossini über Mozart und Beethoven setzen. — Ich setze ihn über sie, weil er mir bei weitem mehr Vergnügen macht. — Ihr Vergnügen ist das Vergnügen eines Unwissenden. — Trotzdem ist es ein wirkliches und lebhaftes. — Das ist etwas für die große Menge, aber in Ihnen liegt mehr als der Stoff eines gewöhnlichen Dilettanten, denn Sie haben Verstand und können schreiben. Sie könnten also auch zu dem höhern Vergnügen musikalischer Kenntnisse gelangen und könnten als Kritiker verständige Leute interessiren. — Was muß ich dazu thun? — Grammatik und Geschichte studiren, sich befähigen, Partituren zu lesen; wenn Sie das einige Jahre lang gethan haben, so stehe ich Ihnen dafür, daß Sie die Musik mit ganz andern Ohren hören und über das, was Sie jetzt sagen, erröthen werden.

Zehn Jahre nach dieser Unterredung faßte ich den Plan, eine neue Biographie Mozart's zu schreiben. Ich erinnerte mich an die Rathschläge und Vorwürfe des alten Zeuner und trachtete, mich danach zu richten.

Ich brauche dem Leser wol kaum zu sagen, daß ich durch Berührung dieser persönlichen unbedeutenden Dinge nicht sowol mein Urtheil über Rossini und den Eindruck, den er auf mich gemacht, habe schildern wollen, sondern daß ich damit vielmehr gewissermaßen die allgemeine Geschichte aller damaligen Dilettanten geschrieben habe. Der Enthusiasmus war in jener Zeit allgemein und grenzte fast überall an Wahnsinn; wir werden nachher sehen, daß Rossini auch in

Deutschland, selbst in Wien alle Zeitgenossen verdunkelte, Beethoven nicht ausgenommen, der seit länger als zwanzig Jahren dort wohnte.

Die Geschichte der Musik bietet nichts dar, das mit dem Glück, welches die Rossini'schen Opern machten, verglichen werden könnte. Von 1813 bis 1830 waren sie ausschließlich Mode und theilten ihre Farbe der ganzen Production der Zeitgenossen mit. Opernmusik, concertirende Musik, Militärmusik, Alles trug das Gepräge von Rossini, wie die Münze das Wappen des Landes oder das Bild des Fürsten. Auf Rossini geht auch die Mode zurück, Opernmelodien an die Stelle von Originalthemas zu setzen, über welche die Componisten von Solosachen ihre Phantasien, Capriccios, Potpourris, Glanzvariationen und andere Virtuosenstücke schreiben, wozu denn später auch noch die Souvenirs kamen, als es in der concertirenden Musik überhaupt nichts mehr als „Erinnerungen" statt der Ideen gab. Endlich nahm auch die Tanzmusik, bei welcher der große Meister, wie man nicht leugnen kann, bedeutende Anleihen gemacht hatte, ihre Vorschüsse zurück und schöpfte mit vollen Händen aus dem Opernvorrath des Maestro. Was man im Theater gehört hatte, hörte man wieder auf dem Ball, nur mit den Veränderungen, die nöthig waren, um Amenaidens Thränen in Contretänze und Othello's Wuth in Walzer oder Mazurkas umzusetzen.

Der Mann, der eine Universalherrschaft der italiänischen Oper gründete und sie 15 Jahre lang aufrecht zu halten verstand, war ohne Zweifel ein wunderbares Genie; die unzähligen Triumphe Rossini's beweisen es nicht weniger, als die end- und maßlosen Kritiken, deren Gegenstand er gewesen. Man hat niemals so viel Uebles von einem Musiker gesagt, wie von ihm, und man hört noch nicht damit auf. Das heißt aber nichts anderes, als daß man niemals mehr und niemals länger über Jemand gesprochen hat, und in solchen

Fällen kommt fortwährendes Lob und fortwährender Tadel auf eins hinaus; beide beweisen am Ende nur die hervorragende Ueberlegenheit des Mannes, auf den sie sich beziehen. Uebrigens traf das, was scheinbar begründet und gerecht in dem Tadel gegen Rossini war, mehr das Princip der Schule, als die individuelle Manier des Meisters. Es ist kein Schatten von Wahrheit in seinen Opern, sagte man, und dieser Hauptvorwurf schloß alle übrigen in sich. Man vergaß, daß Rossini für seine Landsleute schrieb, daß er natürlich suchen mußte, ihnen zu gefallen, und daß er sich deshalb nach ihrem Geschmack richten mußte, der übrigens auch der seinige war. Das Joch des Libretto hatte, wie man weiß, die italiänischen Componisten niemals arg gedrückt. Rossini warf es ganz ab, aber er sang so wunderbar schön, daß er anstatt der dramatischen Wahrheit den Kunstfreunden die Wahrheit des Genusses verschaffte, welche sie in der Oper suchten, und zwar so vollkommen und vollendet, wie sie nur sein konnte. Das Publikum nahm den Tausch an und alle Vorgänger des Meisters von Pesaro wurden vergessen.

Eigentlich wirft man der italiänischen Oper mit Unrecht vor, eine falsche Kunstgattung zu sein, denn sie macht ja gar keine Ansprüche auf die Art von Wahrheit, von der dabei die Rede ist. Die italiänische Oper, wie sie Rossini begründet oder erneuert hat, und die französischen Opern von Gluck, Cherubini, Mehul und Spontini sind zwei viel zu verschiedene Gattungen, um miteinander verglichen werden zu können oder sich einander auszuschließen. Eine ähnliche Verschiedenheit findet sich auch in der Instrumentalmusik wieder, bei der symphonischen und der concertirenden Gattung. Auch diese beiden Gattungen haben nichts Unverträgliches, eben weil sie nichts Gemeinsames haben. Nach einer Symphonie von Beethoven kann man mit Lust und aller Gewissensruhe das Tremolo von Beriot, die Cascade und das Pizziarco von

Kontsky, die Variationen von Servais, die Phantasien von Thalberg und selbst die Originalcompositionen von Franz Liszt anhören; und wenn zufällig die genannten Virtuosen als Ritter, Schäfer, Türken oder Chinesen auf dem Theater spielten, so würde das Vergnügen sie zu hören ebenso groß für uns sein. Nun ist aber die Opera seria mit wenigen Ausnahmen auch nichts anderes als concertirende Gesangmusik, welche ihren Text aus einem Libretto nimmt und mit Hülfe von Costümen und Decorationen, was dann wieder ein Gewinn für die Augen ist, ein Drama vorstellt. Sie hat die größte Berechtigung zur Existenz, denn sie hat die Kunst des Gesanges geschaffen und vervollkommnet, und diese ist das herrlichste von allen Mitteln der musikalischen Ausführung. Uebrigens muß ich in Bezug auf Rossini doch daran erinnern, daß, wenn er auch die dramatische Wahrheit nicht eben suchte, diese ihm doch oft entgegenkam, was er dann benutzte. Unter seinen ernsten Opern gibt es vielleicht keine einzige, in der man nicht viele Musikstücke findet, welche die Situation gut wiedergeben und energische Gefühle treu ausdrücken. In „Wilhelm Tell“ arbeitete er nach andern Grundsätzen und zeigte die merkwürdige Elasticität seines Talents; er ist darin von Anfang bis zu Ende dramatisch und steht beinahe mit den größten Meistern der französischen Schule in einer Reihe, ohne indeß irgendwie seine italiänische Nationalität zu verleugnen.

Im Allgemeinen paßte der Stil Rossini's besser für die komische als für die ernste Oper, wie denn auch sein eigener Charakter und seine Natur ihn vorzugsweise auf die erstere Gattung hingewiesen, welche überhaupt wol der schönste Ruhm der italiänischen Schule ist. In der komischen Oper war denn auch Rossini wahr, geistreich, ergötzlich, komisch und das Alles ebenso sehr und mehr als seine Vorgänger. Der „Barbiere“ bei den Italiänern und „La Dame blanche“

bei den Franzosen scheinen mir die höchsten Meisterstücke in dieser Gattung zu sein.

In einer blos übersichtlichen Arbeit, wie die gegenwärtige, habe ich den Mann, der nach Mozart am meisten dazu beigetragen hat, der Musik eine neue Gestalt zu geben, nur sehr unvollkommen charakterisiren können. Ich habe ihm jedoch, wie ich glaube, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ein anderer Richter, dessen Entscheidungen untrüglich sind, hat bereits mit der Wage der Nachwelt den großen Tonkünstler gewogen, der sich seit fünfundzwanzig Jahren vor unsern Augen selbst überlebt hat. Die Zeit und die Zeit allein konnte eine richtige Kritik seiner Werke geben; solange er der Liebling der musikalischen Welt war, vermochten die Angriffe gegen ihn nichts; denn durch Zeitungsartikel überzeugt man das Publikum nicht, daß es Unrecht daran thut, sein Vergnügen da zu suchen, wo es dasselbe vorzugsweise findet. Das Treffendste, was man vor dreißig Jahren gegen Rossini hätte sagen können, würde auf einen moralischen Gemeinplatz hinausgelaufen sein, auf die vielleicht nur allzu bekannte und doch immer wieder vergessene Wahrheit, daß das sinnliche Vergnügen, seiner Natur nach das lebhafteste, eben deswegen auch die wenigste Dauer hat. Rossini hat auf die musikalische Sinnlichkeit der Zuhörer zu viel, auf ihre dramatische Einsicht zu wenig gegeben, und diese letztere erwacht stets, sobald der anfangs unwiderstehliche Reiz der Neuheit zur Gewohnheit wird. Der Misbrauch der Formen, die der große Maestro erfunden hatte, führte ihn unvermeidlich zum Formalismus. Die immerwährende Wiederkehr derselben Phrasen, derselben Modulationen, derselben rythmischen Effecte, ohne die Mannichfaltigkeit, welche der besondere Inhalt des Textbuches hätte hineinbringen müssen, drückte nach und nach den Dingen, die bei ihrem ersten Erscheinen so geschmackvoll gefunden wurden, den Stempel der Gewöhnlichkeit auf.

Es kam die Zeit, wo die schmelzende Melodie doch gar zu süßlich schien, wo die Cabaletta den Hörer nicht mehr in elastische Bewegung versetzte, wo das Crescendo keine wollüstige Ohnmacht mehr hervorrief, wo die stereotypen Rouladen und Coloraturen das Publikum am Ende langweilten. Da mußte der Geschmack sich nothwendig ändern, und Andere zogen Vortheil davon. Es ging Rossini wie jenen edeln Weinen, die Jeder mit Lust trinkt, die aber bald ihr Bouquet und ihren Duft verlieren, weil man sie nicht mit einer Dosis Spiritus verschnitten hat. Ich verstehe unter Spiritus das Ernste, Berechnete, reiflich Ueberdachte und tief Gefühlte in einer dramatischen Partitur. Deshalb wurde Rossini nach 1830 vor der Zeit alt, während die Häupter der französischen Schule, funfzehn bis zwanzig Jahre vor ihm geboren, obschon aus der Mode gekommen, dennoch keineswegs für veraltet gelten. Die Dosis von Spiritus hat sie uns frisch bewahrt.

Uebrigens erlaube ich mir noch eine letzte Bemerkung zu Gunsten Rossini's. Seine Opern ruhen schon so viele Jahre lang, ebenso wie ihr Verfasser, daß ihre Wiederaufnahme auf den vorzüglichsten Theatern Europa's fast einer neuen Erscheinung gleichkommen und für das gegenwärtige Geschlecht der Kunstfreunde ein guter Fund sein dürfte. Die Zeit, welche Rossini in Deutschland mit Weber's, in Italien mit Bellini's, in Frankreich mit Meyerbeer's Hülfe erdrückt hat, könnte vielleicht mit Verdi's und Richard Wagner's Hülfe ihn wieder aufheben und verjüngen, ebenso wie sie Andere, noch viel Aeltere, verjüngt hat. Man schaffe Rossini nur Sänger, und man wird sehen, was geschieht! Aber freilich, Sänger, woher die nehmen?

Wir zählten schon zwanzig Jahre unsers Jahrhunderts, und noch hatte Deutschland nichts hervorgebracht, was den oben erwähnten dramatischen Meisterwerken der französischen

und italiänischen Schule hätte gleichgestellt werden können. Deutschland ruhte aus und war vollkommen dazu berechtigt, nachdem es einen Gluck und einen Mozart geboren hatte. Indessen gehörte Gluck ihm nicht ganz an und Mozart gehörte der ganzen Welt an. In Bezug auf eine Nationaloper konnte es Frankreich und Italien weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart etwas entgegenstellen. Von 1800 bis 1820 gab es ohne Zweifel dramatische Componisten in Deutschland von mehr oder weniger Verdienst: Winter, dessen Meisterstück („Das unterbrochene Opferfest") aus 1795 herrührt, und seine frühern und folgenden Opern, wohl vierzig an der Zahl, sind vergessen; Zumsteeg, ein genialer Mann, den widrige Umstände und ein frühzeitiger Tod verhinderten, zu werden, was er hätte werden können; Weigl, der Componist der „Schweizerfamilie", welche Deutschland und Rußland, das heißt Petersburg, lange entzückte; Himmel, bekannt durch „Fanchon das Leiermädchen" und durch seinen Spaß mit Beethoven, dem er einredete, daß man in Berlin eine Laterne für Blinde erfunden habe; Gyrowetz, dessen Arbeiten für das Theater und sonst, wie man erzählt, Haydn's und Mozart's Werke zusammengenommen überstiegen hätten, nämlich an Zahl; endlich Konradin Kreutzer, ein geschätzter und ebenfalls sehr fruchtbarer Componist. Alle diese Musiker waren ohne Zweifel talentvolle Männer, weil sie sich einen Namen in Deutschland, einige auch in Europa gemacht haben; aber da Keiner von ihnen zu den epochemachenden Heroen des allgemeinen Fortschritts der Tonkunst gehört, so genügt es hier, sie genannt zu haben. Dieser Fortschritt fand bei den Deutschen in den ersten zwanzig Jahren unsers Jahrhunderts nur in der Instrumentalmusik statt. Allerdings versuchte sich der riesige Repräsentant dieser Musik, Beethoven, auch im Drama, indem er der Bahn Cherubini's folgte. Allein „Fidelio" ist eine ver-

einzelte That in Beethoven's Leben, freilich eine bedeutende That, aber ohne Einfluß auf die dramatische Musik. Dieses Werk konnte die seit einem Jahrhundert allgemein herrschende Meinung nicht ändern, daß die Deutschen allen ihren Nebenbuhlern in der Instrumentalmusik ebenso überlegen wären, als sie als Sänger und dramatische Componisten ihnen nachständen. Mozart selbst, der diese Meinung Lügen zu strafen schien, bestätigte sie vielmehr durch eins seiner größten Meisterwerke. „Die Zauberflöte" war, obgleich in dem universalen Stil des Componisten geschrieben, doch mehr deutsche als französische oder italiänische Musik. Nichts ist wahrer; aber woran erkennt man die Zauberflöte als deutsche Musik? Erstens daran, daß der ganz und gar ideale Charakter des Gesanges durchaus nichts mit den Formen der italiänischen Musik gemein hat; ferner daran, daß die Ensemblestücke sich sehr dem Instrumentalstil nähern; endlich daran, daß das freie Spiel der Phantasie des Künstlers oft an die Stelle bestimmter Intentionen tritt, wie dies gerade wieder bei der Instrumentalmusik der Fall ist. Kurz, die Partitur der Zauberflöte ist deutsch, weil sie bereits romantisch ist. Einige Scenen im Don Juan, obwol von ganz verschiedener Farbe, sind es ebenfalls. Jene Keime des feenhaft Wunderbaren und des Unterweltlichen und Dämonischen, welche Mozart in diese zwei Werke niederlegte, sollten dreißig Jahre später ihre Früchte tragen. Daraus sollte die wahre deutsche Nationaloper hervorgehen, die sich auf den eigentlichen Geist des Volks gründete, indem sie auf das Gebiet der poetischen Schwärmerei, der Legende und Volkssage, überhaupt auf das Gebiet der Phantasie versetzt wurde, welches das Gebiet der reinen Musik ist. Zumsteeg war der erste romantische Componist in seiner Oper: „Die Geisterinsel", und noch mehr in seinen Balladen. Im Jahre 1814 brachte Spohr seinen „Faust" auf die Bühne, ein Werk von hohem Werth, worin

sich unter anderm ein Hexenchor und Hexentanz befinden, die bewunderungswürdig sind.

Um dieselbe Zeit trat ein Mann auf, von dem man bisher wenig gehört hatte: Spohr, damals schon berühmt, war nur sein Vorläufer. Von seiner Jugend an hatte dieser Mann sich selbst gesucht und bald dies, bald jenes vorgenommen; lange hatte sein unstetes Dasein und sein schwankender Sinn ihm nur Täuschungen gebracht. Indessen wurde er doch, so jung er auch noch war, einer der tüchtigsten Klavierspieler von Europa, bis auf bessere Zeiten für ihn. Diese blieben nicht aus. Unsere siegreichen Waffen hatten Deutschland befreit, die Freude brach im Volke im ganzen alten deutschen Reiche aus, vierzig Millionen sangen Freiheitslieder im Einklang, aber noch fehlte der Koryphäe für den vielstimmigen Chor des deutschen Volks. Schiller war todt, und Goethe's Stimme, so erhaben sie auch war, hatte im Alter nicht mehr Klang genug, um mit gehörigem Widerhall zu tönen und den Sturz Napoleon's und die Freiheit Europas zu feiern, dessen Ketten Alexander der Gesegnete gebrochen hatte. Anstatt dieser Patriarchen der deutschen Literatur besang ein Jüngling, der Leier und Schwert zu führen verstand, Theodor Körner, Kampf und Sieg, und ein junger Musiker, den 1813 begeistert hatte, setzte die vaterländischen Gesänge des ritterlichen Dichters in Musik: Deutschland erkannte sich darin wieder und nahm die Gesänge mit der feurigsten Begeisterung auf. Nun erfuhr man den Namen jenes Mannes, der bis dahin noch nicht viel Glück gehabt hatte: er hieß Carl Maria von Weber. Bald sollte dieser Name, der bestimmt war, so lange zu leben wie die Tonkunst selbst, Europa und die ganze Welt mit seinem Klang erfüllen. Der „Freischütz" wurde am 18. Juni 1821 in Berlin zum ersten Male gegeben.

Unter allen, die Gluck's und Mozart's Erbschaft antraten, fiel Weber unstreitig das beste Theil zu. Er kam dem erstern in der Kraft des Ausdrucks und in der Wahrheit der declamatorischen Betonung gleich, dem letztern in dem Reiz der Melodie und der trefflichen Charakteristik. Er schritt in Bezug auf beide und alle ihre Nachfolger in der Kunst der Instrumentation und in der Anwendung der Mittel voran, durch welche die Musik die Gegenwart des Wunderbaren ahnen läßt. Samiel ist nicht ganz so aus der Tiefe des menschlichen Bewußtseins genommen, wie das steinerne Gespenst Mozart's. Das dämonische Element im Freischütz symbolisirt vielmehr mit den Phänomenen der Natur. Es weckt in der Seele jene schaurigen Gefühle, welche wir in der Waldeinsamkeit empfinden, wenn der Sturm pfeift und saust, wenn die Baumstämme knarren und sich wie gefoltert krümmen und winden, wenn die seltsamsten Gebilde der Phantasie uns in die Gedanken kommen und im plötzlichen Aufleuchten der Blitze uns wie wirkliche Gestalten umstarren. Solche Stimmungen haben Samiel und die wilde Jagd geschaffen: wie mancher Jäger wird sie mit eigenen Augen gesehen, mit eigenen Ohren gehört haben! Der Hintergrund des Gedichts, das Waldleben mit seinen abergläubischen Sagen, auf der andern Seite das Schicksal, das sich der Verbindung zweier Liebenden widersetzt, haben es dem Componisten erlaubt, die furchtbarsten und geheimnißvollsten Stimmen der Natur mit dem stärksten und erschütterndsten Ausdruck der menschlichen Leidenschaft zu paaren. Dazu kam noch, daß die gesellschaftliche Stellung der handelnden Personen und die Anordnung mancher Scenen dem Componisten Gelegenheit boten, den Gesang an und für sich neben den dramatischen Gesang anzubringen. Weber benutzte das und schrieb einige volksmäßige Melodien von reizender und köstlicher Frische. Diese glücklichen Stoffe auf bewunderungs-

würdige Weise gegeneinander gestellt und mit einem noch bewundernswerthern Talent musikalisch wiedergegeben, konnten das Resultat nicht verfehlen, die Zuhörer aller Stände und aller Nationen zu bezaubern.

Der beispiellose Erfolg, den der Freischütz in Deutschland hatte, rührte nicht blos von der Vortrefflichkeit der Musik her, sondern auch vorzüglich noch daher, daß der Freischütz Deutschland, wenigstens das ehemalige, in seinen Land- und Waldsitten und in seinen poetischen Sagen, die auf einem großen historischen Hintergrunde, dem dreißigjährigen Kriege, ruhten, getreu darstellte. Die Partitur und das Schauspiel genügten, um die ganze gebildete Welt zu begeistern. Ueberall, selbst in unsern russischen Landstädten, wurde der Freischütz eingebürgert und wurde ein Kassenstück, mochte nun ein Orchester und Sänger vorhanden sein oder nicht. In dem letztern, gar nicht seltenen Falle ersetzten Samiel und die Eule alles übrige, und das Publikum war zufrieden. Nur Italien wollte nichts vom Freischütz wissen, aus dem Grunde, weil die Extreme sich doch nicht immer berühren und weil zwischen Rossini und seinem Antipoden Weber eine Kluft lag, welche italiänische Ohren nicht zu überspringen vermochten.

Dafür weckte aber Weber's Leier bei meinen Landsleuten mächtige und fruchtbare Sympathien, denen die lyrisch-dramatische Composition und die musikalische Kritik zugleich ihren Ursprung in Rußland verdankten. Der Freischütz begeisterte unsere jungen Musiker, und unsere ersten Opern, ein Gemisch von Teufeleien und Volksgesängen, waren nur das Vorspiel zu dem Meisterwerk von Michael Glinka: „Das Leben für den Zar", einem der größten Erzeugnisse unsers Jahrhunderts und, wie ich zu glauben wage, einem der bedeutendsten Fortschritte in der dramatischen Musik überhaupt. In diesem Werke kam es nicht allein darauf an, den dra-

matischen mit dem volksmäßigen Gesang zu verbinden, wie Weber gethan hatte, ohne beide mit einander zu verschmelzen, sondern darauf, zwei verschiedene Nationalitäten dadurch zu charakterisiren, daß die Melodien von Anfang bis zu Ende und selbst in den erschütterndsten tragischen Situationen ihre russische und polnische Farbe behielten. Dies ist eine Aufgabe, welche ich zur Zeit, als ich meine Biographie Mozart's schrieb, für unlösbar hielt, und doch hat sie Glinka mit einem um so mehr außergewöhnlichen Talent und Glück gelöst, als ihm Vorbilder dazu in jeder Hinsicht fehlten. Das Werk ist folglich eine neue Schöpfung und sein Urheber ein Genie. Der russische Componist ist nicht dadurch zu so schönem Erfolg gelangt, daß er den Spuren Weigl's in der Schweizerfamilie folgte: die kleinen Mittel waren mit seiner Künstlernatur unverträglich und kleine Dinge wären in dem erhabenen Rahmen, den er gewählt hatte, gar nicht an ihrer Stelle gewesen. Im Gegentheil, Glinka wählte die größten Verhältnisse der neuern Musik, bewährte sich ebenso als großer Melodist wie Instrumentalist und gelehrter Contrapunktist, und in allem zeigte er sich mehr als Russe, als man es je auf unsern Theatern erlebt, und zum ersten Male entsprach unter seiner Feder unsere nationale Musik den historischen Größen des Landes und der moralischen Größe des Volkes.

Der Freischütz war bei uns ebenso populär wie in Deutschland selbst geworden. Die jungen Dilettanten von Petersburg, zu denen ich damals auch gehörte, wurden nicht müde ihn zu hören, auch nach zwanzig Vorstellungen nicht, da jede uns neue Schönheiten enthüllte. Wir sagten uns, daß niemals musikalische Charaktere so klar und fest umrissen einander gegenüber gestellt worden wären, als in dem wunderschönen Terzett des ersten Acts und dem nicht weniger schönen Duett der beiden jungen Mädchen; daß der Chor der Geister aus Fis, dem die Tenöre, in Eulen verwandelt,

eine so teuflische Antwort in der Höhe geben, gewiß der höllischste von allen Höllenchören sei, das heißt ein Wunder der Erfindung und Harmonie; daß die große Scene der Agathe, eine Dithyrambe in drei Gesängen, welche Glaube, Liebe und Hoffnung eingegeben haben, die sich bis zum höchsten Schwung der Leidenschaft steigern, höher stehe als irgendeine Opernarie, die wir bisjetzt gekannt und bewundert hätten. Diese und ähnliche Bemerkungen ordneten sich am Ende in meinem Kopf zu einem Artikel. Ich schrieb sie nieder und das Journal von St. Petersburg druckte sie im Jahrgang von 1825 ab. Mein Aufsatz empfahl sich nur durch die Aufrichtigkeit und Wärme der Begeisterung, eine freilich sehr ungenügende Berechtigung zu musikalischer Schriftstellerei, wie ich späterhin wol gewahr geworden bin. Indessen das Publikum nahm ihn, so wie er war, mit großem Wohlwollen auf und es war dies, soviel ich mich erinnere, der erste Versuch einer musikalischen Kritik in Rußland.

Wie ich vor dreißig Jahren über den Freischütz dachte, so denke ich noch jetzt in allem, was die Schönheiten des Werks betrifft; nur die schwachen Seiten des großen Tonsetzers waren mir damals entgangen. Ich entdeckte sie später und spielte auch in meiner Biographie Mozart's bei Besprechung der Ouvertüre zur Zauberflöte darauf an. Erstens hat Weber als deutscher und vorzugsweise deutscher Meister für die Stimmen nicht immer so gut als für das Orchester geschrieben: es kommen bei ihm mehrere Noten vor, bei denen sich die Sänger zu wahren haben. Ferner hat man ihm, und nicht ohne Grund, vorgeworfen, das Studium des großen Instrumentalstils vernachlässigt zu haben, welcher darin besteht, mit den Ideen im Interesse ihrer Entwickelung sparsam zu sein, worin Haydn, Mozart und Beethoven die ewigen Muster sind. Weber's Ouvertüren sind in der That, wie ich anderswo bemerkt habe, nur ein Auszug oder eine

Auswahl von Motiven der Oper, die mit Hülfe einiger hinzukommenden Gedanken aneinander gefügt sind. Diese Form würde sich freilich mit der Symphonie, dem gearbeiteten Quartett oder jedwedem andern Werke der reinen Musik, welches sich selbst aussprechen soll, nicht vertragen; allein man muß nicht vergessen, daß die Opernouvertüren stets ihr Programm in dem Stoff des Stücks haben und daß deshalb die Gesetze für die Musik ohne Programm nicht streng auf sie anzuwenden sind. Es ist möglich, daß Weber in seinen Ouvertüren der thematischen Arbeit nur aus Klugheit oder Bescheidenheit entsagte: aber er war so glücklich von der Natur begabt, daß selbst das Gefühl seiner Unzulänglichkeit in dieser Beziehung Meisterwerke einer neuen Gattung veranlaßt hat, die eine Eroberung auf dem Gebiete der Kunst sind. Was für herrliche Werke sind in der That die Ouvertüren zu Freischütz und Oberon! Gibt es hinreißendern Schwung in der Instrumentalmusik? Könnte man irgendeinen Zuhörer finden, der dem allmächtigen Zauber und der Poesie ihrer Motive, dem unvergleichlichen Schwung ihrer Steigerung, der glänzenden Pracht ihrer Instrumentationen zu widerstehen vermöchte? Diese Ouvertüren sind nicht nach Mozart'schem Muster zugeschnitten; ei nun, desto besser für sie. Eben weil Weber von Mozart abgewichen ist, weil er originell ist, ist er der erste dramatische Componist nach Mozart, mit dem man freilich niemand vergleichen darf, denn das hieße, den Musiker mit der Musik selbst vergleichen.

In dem chronologischen Rahmen, den ich mir aufgestellt habe, ist der Name Weber der letzte unter denen, die den Fortschritt des musikalischen Dramas im 19. Jahrhundert bezeichnen.

Es bleibt mir nur noch übrig, einen Musiker zu erwähnen, welcher sich in allen Gattungen versuchte und nach glaubwürdigen Zeugnissen Beethoven oder Weber vielleicht

hätte gleichkommen können, wenn er nicht so jung gestorben wäre. Ich meine Franz Schubert, von dem wir besonders Lieder und Balladen mit Klavierbegleitung besitzen. Man hatte allerdings schon ziemlich entwickelte Lieder von Mozart und Balladen von Zumsteeg: aber Schubert übertraf sie und wurde von keinem übertroffen. Er ist bis auf diesen Tag noch einer der größten Lieblinge des europäischen Publikums. Im höchsten Grade originell und von tiefer Wahrheit geht der Liedersänger Schubert Hand in Hand mit den berühmtesten dramatischen Componisten unsers Zeitalters, ja, wir kennen nicht viele Opern, deren ganzer Umfang den wenigen Blättern die Wage hält, welche das „Ständchen", das „Gondellied", den „Wanderer", „Lob der Thränen" und so viele andere entzückende Lieder enthalten, die man nicht müde wird zu hören und zu bewundern. Und wenn Schubert nichts weiter geschrieben hätte als „Erlkönig" und „Aufenthalt", mit der wundervollen Modulation aus E-moll nach C-moll, so würde ich ihn schon für einen sehr großen Musiker halten.

Jetzt wollen wir einen Blick auf zwei Kunstzweige werfen, die im 18. Jahrhundert erst entstanden sind und deren Fortbildung also ganz und gar in das unserige fällt, während die Oper, die durch Mozart schon zur Vollkommenheit gelangt war, nur bedingungsweise und verhältnißmäßig fortschreiten konnte, wie ich im Vorhergehenden gezeigt zu haben glaube. Diese beiden Kunstzweige sind die Klaviermusik und die concertirende Musik für die vorzüglichsten Orchesterinstrumente.

Wie jeder weiß, gibt es in der Musik zwei wesentlich verschiedene und dennoch unzertrennliche Elemente, weil eins ohne das andere nichts vermag: die Composition und die Ausführung. Unter denen, die schreiben, gibt es Leute, die nichts als Virtuosen sind, aber im hohen Grade; ihr Erfin-

dungsvermögen beschränkt sich auf neues Verfahren in der Technik. Diese tragen zur Fortbildung des Instruments, welches sie spielen, bei. Andere Musiker bemächtigen sich ihrer Entdeckungen, um aus ihnen neue Schönheiten zu ziehen, und diese fördern dann allerdings den allgemeinen Fortschritt der Kunst. Man sieht also, daß die großen Techniker in der Concertmusik nicht weniger nothwendig sind als die großen Componisten; sie werden deshalb auch nicht weniger geschätzt als diese. Ich will keinen andern Beweis davon, als Franz Liszt. Seine Werke, die musikalischen wie die schriftstellerischen, sind gerade keine Muster der Schreibart, aber seine wunderbare Technik hat ihm die Stelle eines ersten Kapellmeisters am Hofe zu Weimar verschafft, die Nachfolge von Hummel, nichts mehr und nichts weniger! Daran hätte doch Herr von Lenz denken sollen, ehe er über die Pianisten herfiel, die mehr Finger, als nöthig sind, haben, um die Beethoven'schen Sonaten zu spielen. Freilich wäre die Welt dann um den transcendenten Klavierschwindel gekommen, und das wäre wahrhaftig schade gewesen! Am Ende des vorigen Jahrhunderts waren die beiden Interessen, welche die Composition und die Ausführung in der Conzertmusik wie in der Oper trennen, in Bezug auf das Klavierspiel durch zwei Schulen getrennt, eine harmonische oder gelehrte, und eine glänzende. Ihre Häupter waren Mozart und Clementi. Als Musik leiden natürlich die Arbeiten dieser beiden Meister keinen Vergleich: übrigens stand Mozart auch als Virtuose Clementi zum wenigsten gleich. Seine Compositionen waren nicht nur schön und gelehrt, sie waren auch für jene Zeit sehr brillant und gehörten auf diese Weise beiden Schulen an; aber Clementi, der erst im Jahre 1832, achtzig Jahre alt, starb, konnte die Zeit benutzen, seine Methode zu vervollkommnen und Schüler wie Cramer, Kalkbrenner und Field zu bilden, denen seine Schule ihre Berühmtheit noch

mehr verdankte, als den Werken und dem Spiel des Begründers derselben. Cramer ist durch seine Etuden bekannt, ein immer noch classisches Werk; Kalkbrenner „nahm alle seine Hülfsmittel aus der freien und unabhängigen Beschäftigung beider Hände, ohne jemals zur Muskelkraft des Armes seine Zuflucht zu nehmen": so sagt Fetis, und das war gewiß ein Gewinn für den Spieler und für das Instrument. Was Field betrifft, den ein langer Aufenthalt in Moskau und Petersburg zu unserm Landsmann gemacht hatte, so war er, wie meine Zeitgenossen sich erinnern, der König der perlenden Tonleitern, der wie Diamanten glänzenden Terzen, der funkelnden Triller, der Virtuose mit dem tonvollen, fast schwingenden Anschlag, der auf dem Piano sang und phrasirte, wie die Sänger es nicht mehr können. Es war die Vollendung der Clementi'schen Schule, die man im Gegensatz zu der Thalberg'schen, welche auf sie folgte, die melodische nennen könnte. Auch spielte keiner die Bach'schen Fugen wie Field: man hörte genau die Melodie jeder Stimme, gerade wie bei einem Geigenquartett.

Der Unterschied, welchen man ursprünglich für die Klaviermusik angenommen hatte, je nachdem sie der gelehrten Schule, welche hauptsächlich die Composition geltend macht, oder der brillanten angehörte, welche den absoluten Werth der Musik den mechanischen Hülfsquellen des Instruments und den persönlichen Eigenschaften des Virtuosen aufopfert, dieser Unterschied mußte natürlich unter der Feder und den Fingern der großen Meister verschwinden, die mit Mozart begannen. Im Grunde gibt es keine andere rein gelehrte Klaviermusik als die von Sebastian Bach, und keine rein brillante, als die einiger technischen Berühmtheiten unserer Tage, die zu viel Zeit verbraucht haben, ihre Finger zu üben, um noch Zeit zu ermöglichen, um schreiben zu lernen. Unter den Klavierspielern, die zu den Fortschritten des In-

struments durch ihre Virtuosität, und zum Fortschritt der Klaviermusik durch ihre Werke beigetragen haben, gebührt Moscheles einer der höchsten Plätze. Als Musiker von unendlichem Wissen, Componist von höchstem Verdienst, Virtuos ersten Ranges, außerordentlichster Improvisator nach Hummel, origineller Spieler, mochte er nun seine eigene Musik vortragen oder sich dem Geist anderer Componisten anschmiegen, würde Moscheles der klassischste unter den brillanten Pianisten oder Concertspielern unsers Jahrhunderts sein, wenn Hummel nicht gelebt hätte.

Diesem war es vorbehalten, auf unauflösliche Weise die Interessen des Schaffens und der Ausführung des Geschaffenen so zu vereinigen, daß die Macht beider dadurch vergrößert wurde. Er that für das Klavier, was Mozart für die Oper, für die Kirchenmusik, für die Symphonie und das Quartett gethan hatte, für das Klavier aber als Virtuos nur andeuten konnte. Hummel war noch in den Jahren der Wunderkinder, als Mozart ihn hörte: er war erst neun Jahre alt, aber Mozart nahm ihn auf der Stelle zu sich ins Haus und unterrichtete ihn mit Liebe, als hätte er dem Knaben sein Horoskop gestellt und in ihm seinen alter ego erkannt, den künftigen Componisten des Septetts und anderer Meisterwerke, welche Mozart gerade so geschrieben haben würde, wenn zu seiner Zeit das Klavier nicht noch so jung gewesen wäre. Dank der Vorsehung, welche diese Begegnung herbeiführte, überlebte der Meister aller Meister sich in seinem Schüler, und Hummel wurde der Mozart des Pianoforte. Das ist wenigstens meine Meinung: ich finde in den vorzüglichsten Werken Hummel's alle Vollkommenheiten des Mozart'schen Stiles vereinigt und daneben einen ungeheuern Fortschritt an Virtuosität. Die Factur ist bei ihm bewundernswerth, die Einheit verliert sich nicht unter den reich entwickelten Einzelheiten, die Harmonie ist oft neu und kühn

und immer vollkommen rein, die Motive sind voll Anmuth und prägen sich auf der Stelle dem Gedächtniß ein, die Arbeit vom besten Gehalt, kräftig und zierlich zugleich, die Passagen blenden und bezaubern, und Bravour ist wahrlich so viel darin, als die Bravsten brauchen, und doch überall Klarheit und Wohlklang: che volete di più? Da kommen sie aber und sagen: Hummel hat keine Leidenschaft. Der Componist des A-moll-Concerts, des einzigen Klavierconcerts vielleicht, bei dem Thränen vergossen worden sind, keine Leidenschaft! In dem Munde gewisser Kritiker unserer Tage bedeutet der Vorwurf der Leidenschaftlosigkeit folgendes: Hummel ist gar zu unveränderlich rein und keusch, seine Gedanken sind leider immerwährend klar, natürlich und gewählt, er macht dem Sinne des Gehörs zu sehr den Hof, mit einem Wort: er versteht zu viel von der Musik!

Dennoch gibt es in der concertirenden Musik keine Werke von Dauer, solange die Technik der Ausführung und der Mechanismus des Instrumentenbaues im Fortschreiten sind. Eine Entdeckung oder eine Vervollkommnung in dieser doppelten Beziehung lassen die Werke, welche vorher da waren, sogleich als dürftig erscheinen; das Ohr gewöhnt sich nur zu bald an die Ergebnisse dieser Entdeckung oder Vervollkommnung und findet, daß etwas in der Musik fehlt, wenn die neuen Errungenschaften nicht dabei benutzt sind. Das ist der sehr einleuchtende Grund, weshalb die größten Klaviercomponisten Mozart, Beethoven, Moscheles und andere jetzt entweder ganz verlassen sind oder wenigstens vernachlässigt werden. Die wahren Kunstfreunde spielen sie noch zu Hause, aber öffentlich hört man sie nicht mehr, etwa mit Ausnahme von Hummel und Weber. Das ist traurig aber unvermeidlich, den Riesenschritten gegenüber, welche das Pianoforte seit ihrer Zeit gemacht hat.

Ein Musiker, der ohne Zweifel weit unter den Genann-

ten steht, Thalberg, veränderte die Spielart des Pianoforte vollkommen durch eine schöne Combination, die er erfand und die die Grundlage von allem Geschmackvollen und Brillanten geworden ist, was man seitdem componirt hat. Die Erwähnung Thalberg's, der außerhalb meines chronologischen Rahmens steht, wäre eigentlich hier überflüssig gewesen, allein da seine Erfindung die Technik und die Klangfülle des Pianoforte auf den höchsten Punkt gebracht hat, so entnehme ich Herrn Fetis die Erklärung dieser Entdeckung, welche in ihren Resultaten für die klavierspielende Welt, das heißt für einen großen Theil meiner Leser, so wichtig geworden ist:

„In der Mozart'schen und Clementi'schen Schule sind Melodie und Harmonie einerseits und die glänzenden Passagen andererseits stets getrennt und erscheinen jede für sich allein in einer Art von symmetrischer Reihenfolge. In den Passagen beider Schulen herrschen die Tonleitern vor; die Harpeggien kommen nur zuweilen und fast immer in ähnlichen Formen vor. In den Passagen oder in der harmonisirten Melodie gehen beide Hände entweder nahe zusammen oder sie entfernen sich voneinander. In dem ersten Falle nehmen sie nur einen Theil der Klaviatur ein, in dem zweiten lassen sie zwischen sich eine harmonische Leere, welche das Ohr fühlt, wiewol es sie nicht analysirt. Thalberg faßte den Gedanken, Melodie, Harmonie und Passagen zu vereinigen, anstatt sie nach einer bestimmten Formel einander folgen zu lassen: er benutzte die ganze Klaviatur zu gleicher Zeit, ohne eine Leere in der Mitte zu lassen. Dieser Gedanke gelangte stufenweise zu reifer Entwickelung und führte ihn auf die Entdeckung vieler geistreichen Combinationen des Fingersatzes, die es ihm möglich machten, die starkbetonte Melodie immer durchklingen zu lassen, während schnelle Passagen und eine sehr complicirte Begleitung damit verbunden wurden. In diesem neuen System erscheinen die Tonleitern

nicht mehr als eine Hauptsache bei dem brillanten Klavierspiel, die Harpeggien von verschiedenster Form treten an ihre Stelle; der Fingersatz änderte sich nothwendig und die Anwendung und der Untersatz des Daumens wurde eine Hauptsache. Durch den wechselnden Gebrauch des Daumens beider Hände wird die Melodie in der mittlern Tonregion geführt — — —. Was Thalberg für die Behandlung des Pianoforts gethan hat, ist ohne Zweifel etwas Wesentliches und sehr Bedeutendes: diese Formen herrschen seitdem fast in der ganzen Klaviermusik vor."

Thalberg hat also, glücklicher als seine berühmtesten Vorgänger, beide Schulen vereinigt und dem Pianoforte eine bestimmte Fassung gegeben, wenn nicht vielleicht zu der dritten Hand, womit er die Klavierspieler beschenkt hat, späterhin noch eine vierte hinzukommt.

Auf der Violine ist der Fortschritt während des Zeitraums, den ich hier betrachte, ebenso reißend schnell und ebenso glänzend gewesen, wie auf dem Piano.

Viotti, der in historischer Folge der letzte der großen Violinspieler des 18. Jahrhunderts und der erste des gegenwärtigen war, entspricht dem Klavierspieler Clementi. Auch er gründete eine Schule, die französische, welche nach ihm Rode, Kreutzer, Baillot und Lafont verherrlichten. Nur blieb Viotti, anstatt von seinen Schülern und den jüngern Musikern, die sich nach ihm bildeten, übertroffen zu werden, ein Muster, das keiner von ihnen weder im Spiel, geschweige denn in der Composition erreichte. In Deutschland entstand eine andere Schule, die jener den Rang streitig machte; ihr Gründer war Spohr, dem sich Lipinsky, Mayseder, Maurer, Böhm und Molique anschlossen. Anfangs machte sie nicht so viel Aufsehen in Europa als die französische Schule; aber bald verschafften ihr das Verdienst der Erfindung und der Schreibart in ihren Werken und ihre weiter fortgeschrittene

Technik den Sieg und verbannten auf immer von unsern Pulten das A-moll-Concert von Rode und die Variationen über russische Themas von Baillot. Lafont allein, der koketteste und zierlichste von den französischen Violinisten, die Personification des Trillers, verdankte es seiner Verbindung mit den Pianisten, daß er nicht ganz außer Mode kam. Man spielt hier und da noch immer seine hübschen Duos für Piano und Violine.

Die Berühmtheit wird nicht immer großen Talenten zu Theil. Ein Beweis davon ist ein Violinist, den ich in Dresden gehört habe und der jedenfalls ein viel ausgezeichneterer Künstler war, als alle die eben genannten berühmten Virtuosen. Er war wie alle Menschen von Genie sein eigener Lehrer und die Kunstgenossen, die das Glück oder vielmehr das Unglück hatten, ihn zu hören, wurden auf der Stelle von der Sucht angesteckt, ihm nachzuahmen. Man glaubte das fertig zu bringen, wenn man den Hals verdrehte, weil dieser phänomenale Mensch die Gewohnheit hatte, wenn er Violine spielte, den Kopf stark auf die linke Schulter zu neigen. Man ahmte nach, was nachzuahmen war, aber bei der heroischen Führung seines Bogens, bei der Teufelei seiner Passagen hatte man damals, nämlich im Jahre 1810, keine Vorstellung von der technischen Möglichkeit derselben. Dieser Virtuos nannte sich Dürand oder Duranovsky, je nach den Umständen. Er war aus Warschau und setzte nach Jarnovick den Typus der Violinisten, der sich zum ersten Male im 17. Jahrhundert in der Person des Meister Baltzar von Lübeck gezeigt hatte, fort: das heißt die Vereinigung von einem Violinspieler, Taugenichts, Scandalmacher, Trunkenbold und Hexenmeister. Duranovsky war alles das und noch mehr, was natürlich seinem Rufe und seinen Erfolgen schadete. Ich erzähle diese anekdotischen Einzelheiten, weil dieser so wenig bekannte Musiker der Vorläufer

von Paganini war. Er war vierzehn Jahre älter als dieser: Paganini hatte ihn in seiner Jugend gehört und sagte zu Fetis, Dürand habe ihm das Geheimniß von alle dem enthüllt, was man auf der Violine machen könne, und dem Licht, welches ihm dieser Künstler gegeben, verdanke er sein Spiel.

Man glaubte im Anfange unsers Jahrhunderts, daß die Violine in den Werken von Viotti, Rode, Kreutzer und Baillot ihre höchste technische Entwickelung erreicht hätte. Allerdings hatte sie als melodisches Instrument eine hohe Vollkommenheit erlangt. So alt und noch älter als die Oper hatte sie mit ihr zwei Jahrhunderte lang gleichen Schritt gehalten und schien wie jene ihr Ziel erreicht zu haben. Dennoch war sie erst auf halbem Wege; die andere Hälfte des Wegs sollte sie in dem kurzen Raum eines Menschenlebens durchlaufen.

Um die Violine zu vervollständigen, mußte man daraus ein Instrument machen, das zugleich harmonisch und melodisch war, ein singendes Gegenstück zum Piano, wie Thalberg aus dem Piano ein nicht singendes Gegenstück zum Orchester gemacht hatte. Diese wunderbare Verwandlung war das Werk von Nicolo Paganini, dem Gründer der neuen Violinschule, die sich durch Nachahmung, nicht durch Lehre fortgepflanzt hat; denn es ist nicht ausgemacht, daß Paganini Schüler gezogen. Auch hat Niemand sich in Besitz aller Geheimnisse des Meisters setzen können, und man kann wol annehmen, daß die Wunder seines Spiels sich nie wieder ganz so erneuern werden, wie er sie hervorzauberte. Um Paganini gleichzukommen, würde ein wunderbares Talent nicht hinreichen; es gehört dazu auch eine physiologische Absonderlichkeit mit so merkwürdig großen Fingern, wie er sie hatte.

Die Eroberungen Paganini's auf dem Griffbrett der

Violine und Thalberg's auf der Klaviatur des Pianos hatten ein ähnliches Resultat, sie vervollkommneten beide Instrumente in ihren Mitteln zur Ausführung, womit jedoch nicht gesagt ist, daß beide Musiker als Virtuosen und als Entdecker gleich gestellt werden können. Thalberg bereicherte das Piano mit einer wesentlichen technischen Combination, welche alle Klavierspieler sich aneigneten und auf der Stelle sich aneignen konnten; einige von ihnen kamen ihm sehr bald gleich, und Liszt übertraf ihn. Aber Paganini's Violine war ein ganz neues Instrument, das die geschicktesten Violinspieler unter den Zeitgenossen nicht lernen konnten, ohne ihre Elementarstudien von vorn anzufangen. Auf dem Papier sah Paganini's Musik vor dreißig Jahren gar nicht wie Violinmusik aus und noch jetzt scheint vieles darin nicht nur unausführbar, sondern unbegreiflich.

Kritiker, welche mit der Geschichte der Violine und der Violinisten unbekannt sind oder altersschwach nicht mehr Kraft genug in den Füßen oder, wenn man will, in den Fingern haben, um mit der Zeit gleichen Schritt zu halten, haben sich gegen die neue Schule erhoben. Sie behaupten, Paganini habe die Violine demoralisirt, und sie möchten uns gern in das goldene Zeitalter der Concerte von Viotti, Rode, Kreutzer und Baillot zurückführen. Dann müßte man ebenso gut die Klavierspieler zu den Sonaten von Clementi zurückweisen. Uebrigens bemerke ich, daß das Verdienst der alten Schule weniger in ihren Compositionen bestand, als in der Methode der Ausführung. Dieses Verdienst bestand, wie ich mich sehr gut erinnere, in der Kraft und Fülle des Tons, in dem breiten und stets gebundenen Bogenstrich und in dem großen Gesangstil, der den Traditionen der Sänger des letzten Jahrhunderts entnommen war; alles freilich Dinge, welche den meisten der modernen Violinisten fehlen und nothwendig fehlen müssen. Paganini selbst war, wie man sagt,

mittelmäßig in dem Vortrag der Concerte von Viotti und gar nichts als Quartettspieler.

Virtuosen auf andern Instrumenten als Klavier und Violine waren noch sehr selten im 18. Jahrhundert. Die berühmtesten und geschicktesten gehören fast alle unserm Zeitalter an, wenn auch nicht durch das Datum ihrer Geburt, so doch durch die Zeit ihrer Berühmtheit.

Weniger alt als die Violine und die Bratsche, hatte das Violoncell doch so gut wie sie den großen Vortheil, daß sein Bau seit dem 17. Jahrhundert durch die berühmten Instrumentenmacher Antonio Stradivari und Steiner aufs höchste vervollkommnet wurde. Der erste von den bekannten Virtuosen auf dem Violoncell war ein Zeitgenosse Corelli's und hieß Franciscello. Sein Spiel muß für seine Zeit sehr merkwürdig gewesen sein, und es scheint, daß von ihm die Einführung des Violoncells in das Orchester statt der alten Baßviole herrührt. Nach ihm brachte Berthaut das Violoncell nach Frankreich, wo Duport und Lamare, die zu den Musikern unsers Jahrhunderts gehören, es fortsetzten. Sie wurden aber beide bei weitem von Bernhard Romberg übertroffen, den noch keiner wieder übertroffen hat. Romberg kann als der Vater des concertirenden Violoncells betrachtet werden, weil uns von ihm mehr als ein berühmter Name übrig geblieben ist: wir haben seine Werke, die bisjetzt Muster ihrer Gattung sind. Man hat Servais mit ihm verglichen, den ich vor einigen Jahren in Petersburg gehört habe. Servais hat viel Geschmack und eine fabelhafte Technik, aber der Ton, den er aus dem Instrument zieht, ist mir sehr schwach vorgekommen, und das rührt, wie ich glaube, daher, daß er auf dem Violoncell zu viel Violine spielt.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts befanden sich die Blasinstrumente fast alle, sowol was den Bau als die künstlerische Behandlung betrifft, in einem Zustand von Un-

vollkommenheit, der ihre häufige Anwendung im Orchester nicht gestattete. Das Horn zum Beispiel hatte keine Tonleiter; erst im Jahre 1760 entdeckte Hampel, Kammermusikus in Dresden, das Geheimniß der gestopften Töne und stattete das Instrument mit den Halbtönen aus, die ihm fehlten. Die Flöte wurde erst bedeutend durch die Vervollkommnungen in ihrem Bau, welche Quantz, der Lehrer und Liebling Friedrich's des Großen, erfand. Gluck war der erste, der den Blasinstrumenten eine Wichtigkeit gab; aber vollständig und mit einer hinlänglichen Zahl von gebildeten Subjecten traten sie erst durch die Mozart'schen Opern in das Orchester ein. Seitdem vervielfältigten sich die Solobläser jeder Art, und um den ungeheuern Fortschritt zu bezeichnen, den Flöte, Clarinette, Hoboe, Fagott, Horn u. s. w. von 1792—1825 gemacht haben, genügen die Namen Fürstenau, Drouet, Tülou, Bärmann, die Gebrüder Bender, Blaes, Vogt, Brod, Ferlendis, Czerwenka, die Gebrüder Gugel, Kummer u. s. w.

Ob die Kunst des Gesanges während des Zeitraums, den diese Uebersicht umfaßt, Fortschritte gemacht hat, kann ich nicht auf sichere Weise bestimmen. Die Sänger hinterlassen als solche keine Werke, die Nachwelt beurtheilt sie nur nach dem Klange ihres Namens, nach dem Widerhall des Beifalls der Vergangenheit. Aber geben uns die Partituren, welche notorisch für sie geschrieben sind, nicht wenigstens eine relative Vorstellung von ihrem Verdienst? Allerdings, aber erst seit Rossini, der sich die Mühe gegeben, selbst die Verzierungen seiner Partien niederzuschreiben. Früher überließ man es den Sängern, nach ihrem Gutdünken zu verzieren; aber diese Stickereien, die freilich ihre eigene Arbeit waren, kamen nicht durch den Druck ans Licht. Ich habe mich durch das Hören guter Sänger, die zugleich Musiker waren, wie z. B. Benelli, mit eigenen Ohren überzeugt, daß in den alten italiänischen Opern die Zuthaten oft besser als der Kern

waren; allein öfter noch hatten Geschmack, gesunder Sinn und sogar die Harmonie von dieser zu weit ausgedehnten Theilnahme des Sängers an der Arbeit des Componisten zu leiden. Rossini's Methode könnte also alles in allem genommen für einen Fortschritt gelten, wenn auch nicht in der Art zu singen, doch in der Art, den Gesang niederzuschreiben. Um den unmöglichen Vergleich zwischen den Sängern des letzten Jahrhunderts und dem unsrigen zu schließen, das heißt zwischen denen, die ich in meiner Jugend gehört, und denen, die ich nicht gehört habe, will ich nur noch sagen, daß wahrscheinlich niemals und nirgends ein Sopran, Alt, Tenor, Baß oder Bariton existirt hat, der italiänische, deutsche, französische und russische Musik, in der Kirche und im Theater, alte und neue, ausdrucksvolle und bravourmäßige mit gleicher und unveränderlicher Vollkommenheit gesungen hat. Unsere Zeit aber hat dieses Phänomen gesehen; vor kurzem ist es erloschen: man kennt es unter dem Namen Henriette Sontag, Gräfin von Rossi.

Der Zweck dieser Uebersicht überhebt mich, von der Kirchenmusik zu sprechen, die anstatt voran zu schreiten in unsern Zeiten, einen stets wachsenden und stets beklagenswerthern Verfall bekundet. Im abendländischen Europa ist sie kaum noch vorhanden. Nur in Rußland, wo die geistliche Musik in den ersten Jahren unsers Jahrhunderts durch Bortniansky's Bemühungen blühte und seitdem immer voranschritt, hat sie neuerlich durch die nicht rhythmisirten Compositionen von Alexis Lwoff, dem gegenwärtigen Director der Hofkapelle, einen Grad von Strenge und Größe erreicht, die uns sozusagen in die Zeiten Palestrina's zurückversetzen.

Ich spreche auch nicht von der Symphonie und der Kammermusik, weil beide, durch Beethoven vertreten, den eigentlichen Inhalt des Buchs bilden und anderswo, als in dieser Einleitung, ihren Platz finden werden.

Das schnell hingeworfene, ohne Zweifel sehr unvollständige Gemälde, das sich vor den Augen des Lesers entrollt hat, ist größtentheils aus den Erinnerungen meiner Jugend zusammengestellt. Ich habe von meiner Zeit gesprochen, einer Zeit, welcher nichts in den Annalen der Menschheit gleich kommt. Denn in der That, wo ist die Epoche, die so fruchtbar an großen Ereignissen, so verherrlicht durch wissenschaftliche Entdeckungen, so blütenreich in Literatur und Kunst wäre? Wo ist mit einem Worte eine Periode der alten oder neuen Geschichte, die nicht erbleichen müßte vor den 25 ersten Jahren des 19. Jahrhunderts? Ja noch mehr, was ist die wunderbarste Dichtung aller Heldenpoesie zusammengenommen gegen die Wunder der Ereignisse und die Größe der Menschen, die wir mit eigenen Augen gesehen haben, wir, die wir über die Sechzig hinaus sind? Wir haben Napoleon den Großen und Alexander den Gesegneten auf dem Throne, wir haben die Erhebung und den Sturz des französischen Kaiserreichs, das heißt die Knechtung und die Befreiung der Welt gesehen; wir haben das mythische und heroische Zeitalter in dem Feldzuge von 1812 sich wiederholen und sich übertreffen sehen; wir haben gesehen, wie Europa wieder auf neue Grundfesten gegründet worden und Griechenland aus seiner Asche emporgestiegen wie der Phönix, den es erdichtete, damit er ihm einst als Sinnbild diene! Der kriegerische Ruhm der Zeit war vertreten durch Napoleon und seine Marschälle, durch Barclay de Tolli, Kutusow, Wittgenstein, Platow, Wellington und Blücher; die Diplomatie durch Talleyrand, Metternich, Canning, Nesselrode, Hardenberg und den berühmten Präsidenten von Griechenland Capo d'Istria. In der Wissenschaft glänzten Herschel, Bode, Laplace, Lagrange, Cuvier, Geoffroy de St. Hilaire, Fourcroy, Alexander von Humboldt und so viele andere, mit Inbegriff derjenigen, welche alle Verhältnisse der Verkehrs- und industriellen Welt durch

die Anwendung des Dampfes auf Schiffe und Eisenbahnen veränderten, jene größten neuern Erfindungen nach der Entdeckung der Buchdruckerkunst und des Schießpulvers. In der Literatur und Poesie leuchteten als Sterne erster Größe Goethe, Schiller, Byron, Walter Scott, Chateaubriand, Karamsin, Kryloff, Jukofsky und Puschkin, von denen die vier letzten das goldene Zeitalter unserer russischen Literatur bilden. Welche Ereignisse! welche Namen! welche Entdeckungen! welche Schöpfungen!

Die Musik hatte sich aber ihrerseits auch auf die Höhe der Wunder gestellt, die sich in der Weltgeschichte und in allen Zweigen des menschlichen Wissens offenbarten. Von Mozart an folgen sich die Genies ersten Ranges und die größten ausübenden Talente unter den Musikern ohne Unterbrechung bis zu dem Jahre, welches dieser flüchtigen Skizze zum Grenzstein dient, und bilden eine Art von Pantheon, womit andere Kunstepochen keinen Vergleich aushalten können: Haydn, Beethoven, Hummel, Cherubini, Mehul, Spontini, Boïeldieu, Rossini, Weber, Paganini, Romberg, die Catalani und die Sontag.

Nach Beethoven's und Weber's Tod, die nur einige Monate auseinander fallen, steht der Fortschritt still und die allgemeine Bewegung der Welt scheint abzunehmen. Es war Zeit, daß die Geschichte und mit ihr die Productivkraft der Menschheit sich ausruhten. Durch Mendelssohn-Bartholdy's Arbeiten hielt sich die Tonkunst noch einen Augenblick auf ihrer Höhe; aber nach diesem letzten Meister dürfte es schwer sein, einen Fortschritt in irgendeiner Compositionsgattung zu entdecken und nachzuweisen, ausgenommen in dem Klavierschwindel, wie Herr von Lenz sagt, und in der Tanzmusik, die sich bedeutend entwickelt und gehoben hat, sowol durch die Werke von Strauß, Lanner, Labitzky und andern, als besonders durch die meisterhaften Ballets, welche Meyerbeer in seinen Opern angebracht hat. Den Riesen sind, wie wir

gesehen haben, Männer gefolgt, von denen mehrere, ohne geradezu Riesen zu sein, doch einen recht stattlichen Wuchs haben. Zunächst Meyerbeer, ohne Zweifel der größte von allen, dann Bellini, Donizetti, Halevy, Auber, Herold und Marschner. Für die Instrumentalmusik bleibt uns noch der beinahe achtzigjährige Spohr.

Nach 1850 verliert sich die Kunst des Gesanges, die schon seit langer Zeit im Abnehmen war, ganz und gar. Einige Jahre hatte sie sich bei uns in Petersburg in den berühmten Veteranen Rubini, Tamburini, Lablache und der Grisi selbst überlebt. Wir haben jetzt nur noch Sänger zweiter Klasse. Seitdem ist der Verfall der Musik besonders in Deutschland so fühlbar geworden, daß einige Componisten dieses Landes, weil sie nichts mehr finden konnten, was der Gegenwart behagte, sich auf die Musik der Zukunft geworfen haben, die sich dem Urtheil der Zeitgenossen entzieht, weil sie natürlich nur durch zukünftige Ohren gewürdigt werden kann.

Beethoven.

Eine biographische Skizze.

Alle geistigen Arbeiter, Gelehrte, Schriftsteller oder Künstler, sind beim Schaffen immer einem doppelten Gesetze unterthan: ihrer eigenen Natur und dem Geiste der Zeit, der alles mit sich fortreißt und am ersten diejenigen, die ihm widerstreben wollen. Stets ist die persönliche Arbeit durch irgendeinen Berührungspunkt mit der allgemeinen verbunden, welche die Auserwählten der Intelligenz als Gesammtarbeit ausführen, ohne sich des Mitarbeitens bewußt zu sein; diese Gesammtarbeit ist dann gerade die bestimmte Aufgabe einer Zeitepoche. Deshalb wäre es mir unmöglich gewesen, Beethoven vereinzelt und gesondert von seinen Zeitgenossen und den Nebenbuhlern seines Ruhms darzustellen. Man mißt nur mit einem Maßstabe; man würdigt die Arbeit eines Künstlers nur, wenn man dessen moralisches Ich zum Ausgangs- und die Arbeiten anderer Künstler zum Vergleichungspunkt nimmt.

Da ich die Zeitepoche an dem Leser vorübergeführt habe, so muß ich nun den Menschen kennen zu lernen suchen, um durch dieses doppelte Studium zur natürlichen und logischen Erklärung der Leistungen des großen Künstlers zu gelangen.

Beethoven ist ohne Zweifel einer der außerordentlichsten Menschen, die man kennt. Wäre er auch weder Dichter noch

Musiker noch Künstler irgendeiner andern Art gewesen, so würde ein philosophischer Geist diesen Ludwig van Beethoven, einen Bürger aus Bonn, wenn er auch lebte und starb, ohne etwas gethan zu haben, dennoch gern studiren. Hätte er nichts hervorgebracht, so wäre er eine räthselhafte Erscheinung geblieben; aber Gott hatte ihn zum Musiker geschaffen und wollte, daß seine Werke die vollständigste Offenbarung seines moralischen und geistigen Wesens sein sollten, daß sie Ereignisse, Entwickelungen, Katastrophen in einem einförmigen Leben wären, durch welches sich ein großes Unglück unabänderlich hinzog.

Ich hatte in meinem ersten Buche von Beethoven gesagt: „Seht diesen Musiker, der sein Leben lang an einen Punkt des Bodens gefesselt ist, in dem er Wurzel gefaßt hat und traurig vegetirt wie eine kranke Pflanze; ohne Familie und fast ohne häusliche Umgebung, durch das umgangsfeindlichste von allen Uebeln, durch eine völlige Taubheit von der Welt geschieden; unverheirathet und nie durch Liebe beglückt; hypochondrisch und mit einer Seele, welche in einem leidenden Körper mehr einen Kerker als eine Wohnung hatte und mit aller Kraft eines erhabenen Geistes das Wesen eines zukünftigen Daseins, welches seine Kunst ihm entschleierte, zu erfassen suchte; der melancholischste von allen Menschen, der unter einer Rinde von Eis das wärmste Herz und die edelsten Eigenschaften besaß; ein Stoiker aus Grundsatz und ein wohlthätiger Murrkopf von Charakter.“ — Dieser Schattenriß scheint mir noch jetzt ziemlich genau, bis auf einen Umstand. Beethoven war nicht ohne alle häusliche Umgebung, wie ich geglaubt hatte: er hatte zwei Brüder, Carl und Johann, und einen Neffen, den Sohn Carl's, den er in seinem Alter adoptirte. Im Jahre 1840, als ich meine Biographie Mozart's herausgab, war wenig von Beethoven's Lebensumständen bekannt, und was ich darüber gesagt habe, war

aus dem Buche des Ritters Seyfried: „Beethoven's Studien" geschöpft, wo man kostbare, aber ungenügende biographische Nachrichten findet. Dies Buch war 1832 erschienen. Sechs Jahre später erschien eine Schrift von Wegeler und Ries: „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven". Der Doctor Wegeler war der Jugendfreund Beethoven's gewesen, der noch wenige Tage vor seinem Tode an ihn geschrieben hatte. Ries, ein ausgezeichneter Klavierspieler und Componist, den ich in Petersburg kennen gelernt habe, war Beethoven's Schüler von 1801—1805. Ries, der kaum funfzehn Jahre alt war, als er bei Beethoven in die Lehre trat, — ein Ausdruck, der vollständig sein Verhältniß zu Beethoven bezeichnet — sieht und beschreibt besonders das, was einem Knaben an der Person seines Lehrers auffallen mußte. Er schildert ihn als einen sonderbaren, eigensinnigen, jähzornigen und heftigen Menschen mit brutaler Sprache, plumpen und linkischen Manieren, im höchsten Grade ungeschickt, der alles zerbrach oder umstieß, was er berührte. Unter den Anekdoten, welche die Schrift mittheilt, kommen höchst interessante vor, die ich benutzen werde.

Die Nachrichten, welche Seyfried, Wegeler und Ries veröffentlichten, reizten die Neugierde der Lesewelt, ohne sie zu befriedigen und erregten den lebhaften Wunsch einer vollständigen Biographie Beethoven's, die denn auch endlich 1845 erschien. Sie war verfaßt von Schindler, dem einzigen Mann unserer Zeit, der sie mit voller Kenntniß des Stoffs und mit allen für eine so wichtige Arbeit erforderlichen Bürgschaften liefern konnte. Schindler war von 1814 bis zu Beethoven's Tod Schüler, Freund und Vertrauter des großen Mannes gewesen, er war täglich um ihn und besorgte alle seine Geschäfte. Er allein war der Schlüssel zu jener gewöhnlich verschlossenen Thür, zu welcher sich eine Menge von Enthusiasten und Neugierigen drängten. Endlich war er

in Besitz einer Menge von Briefen, handschriftlichen Musikblättern und Partituren und andern Documenten, welche das Vertrauen des Meisters in seine Hände gelegt hatte. Schindler hat auf edle Weise der Erwartung Europas entsprochen, und sein Buch braucht nicht wieder umgeschrieben zu werden, wie das von Nissen. Es läßt in Bezug auf Genauigkeiten der Thatsachen, auf Ordnung und Reihenfolge und vorzüglich auf die Redlichkeit des Biographen nichts zu wünschen übrig. Man kann nicht wahrhafter und aufrichtiger sein. Schindler hat das Leben Beethoven's in drei Perioden getheilt; ich finde diese Eintheilung sehr natürlich und logisch, aber der Verfasser selbst scheint nicht die ganze Tragweite derselben begriffen zu haben. Die erste Periode umfaßt die Kindheit und Jugend Beethoven's (1770—1800); die zweite sein reiferes Alter (1800—1813); die dritte sein Hinwelken, welches Unglück und körperliche Leiden beschleunigten (1813—1827). Wir wollen einen flüchtigen Blick auf jede Periode werfen, um ihren bezeichnendsten Charakter hervortreten zu lassen, ohne jedoch die Begebenheiten in ihrer Folge zu geben, die der Leser bei Schindler suchen muß, wenn sie ihm nicht schon bekannt sind.

Erste Periode. Beethoven war kein so früh reifes Kind wie Mozart, doch zeigten sich seine musikalischen Anlagen ebenfalls schon in sehr jungen Jahren. Das wohl temperirte Klavier von Bach spielte er mit elf Jahren ohne Fehler und versuchte sich auch im Componiren. Vier Jahre später sehen wir ihn als Organisten in der kurfürstlich kölnischen Kapelle; aber erst im Alter von 22 Jahren begann er regelmäßige Studien der Harmonielehre und des Contrapunktes, anfangs unter Leitung von Joseph Haydn, bei dem er nichts lernte — ein sonderbarer Umstand, den die Tradition nicht erklärt — hernach bei Albrechtsberger, der ihn zwei Jahre unterrichtete. Andererseits übernahm es Salieri,

ihn in der dramatischen Composition zu unterrichten, freilich eine schwierige Aufgabe bei einem Schüler, der die Principien erörterte oder sogar bestritt, anstatt sie auf Autorität hin anzunehmen. Salieri sagte deshalb auch später, Beethoven habe sich genöthigt gesehen, alles allein und mit großer Mühe zu lernen, was ihm sehr leicht geworden sein würde, wenn er mehr Zutrauen und mehr Gelehrigkeit gehabt hätte. Das Kind wuchs zum Jüngling heran und scheint gar eigensinnig gewesen zu sein, „ein übellauniges Eselein", wie Wegeler sagt.

In Wien wurde Beethoven früh in die Kreise der höhern Gesellschaft eingeführt und wurde sehr bald ihr Liebling. Man beeiferte sich um die Wette, ihn zu liebkosen und vollkommene Nachsicht mit seinen Sonderbarkeiten und mit seinem Muthwillen zu haben, späterhin ihn mit Geschenken, Pensionen, Achtungs- und Ehrenbezeugungen zu überhäufen. Kaum hatte Beethoven sein erstes Meisterwerk, die Klaviertrios, im Jahre 1795 herausgegeben, als Ruf und Glück diesem glänzenden Auftreten entsprachen. Die Musikverleger eilten von allen Seiten mit vollen Börsen herbei, Beethoven bestimmte selbst den Preis seiner Werke und keiner wagte mit ihm zu markten. Da er ein unermüdlicher Arbeiter war, so verdiente er viel Geld; er gab sehr wenig für seine persönlichen Bedürfnisse aus und war doch nicht reicher als Mozart, der wenig verdiente und viel ausgab.

Aber mitten in dieser glücklichen Lage erschien schon am Lebenshorizont des großen Künstlers jener schwarze Punkt, der nach und nach heraufziehen und sich vergrößern und endlich seine Seele und sein ganzes Leben in einen Trauerschleier hüllen sollte. Beethoven war erst 27 Jahre alt, als er die ersten Anwandelungen von Taubheit empfand. Sie durchbebten ihn wie die Ahnung eines furchtbaren Unglücks; er suchte es zu verbergen wie eine Schande oder einen Schimpf, und das

Gespenst des Selbstmordes trat vor seine düstere Seele: aber das Uebel, das anfangs nur periodisch war, schien nicht unheilbar, die Aerzte versprachen, und die Kranken hoffen ja immer.

Trotz dieser furchtbaren Drohung des Schicksals, welche Beethoven schweigsam machte und ihn von der Gesellschaft entfernte, der er sein Leiden verbergen wollte, war diese Periode die glücklichste Zeit seines Lebens, sein goldenes Zeitalter, wie Schindler es nennt. Die Berichte des Ritters Seyfried, die sich auf diese und den Anfang der folgenden Periode beziehen, das heißt auf die ersten Jahre unsers Jahrhunderts, zeigen uns den damaligen Beethoven.

Seyfried, der sehr befreundet mit ihm war, dirigirte die ersten Vorstellungen der „Leonore" (Fidelio) und die Aufführung vieler Instrumentalwerke bis zur 6. Symphonie einschließlich, so wie Beethoven sie nach und nach schrieb und in seinen Concerten zu Gehör brachte. „Wenn ich schon lange", sagt Seyfried, „in Beethoven einen Stern erster Größe am musikalischen Horizont bewundert hatte, so schloß ich mich täglich mehr dem grundguten, einfachen und kindlich reinen Menschen an, der für alles die wohlwollendste Theilnahme zeigte." Das ist freilich nicht ganz der Beethoven, den wir kennen; doch war er einst so, wie wir glauben müssen, aber er blieb es nicht lange; denn Seyfried selbst schildert uns den großen Künstler im einzelnen ganz anders, als er ihn im ganzen gezeichnet hat. Wir erfahren durch ihn, daß Beethoven's Manieren immer kalt und abstoßend waren und daß die lebhaftesten Aufregungen seines Innern sich gewöhnlich durch nichts auf seinem marmornen Antlitz verriethen. Ging er z. B. ins Theater, um eine Oper von Cherubini oder Mehul zu hören, die er beide sehr hochschätzte, so blieb er während der Vorstellung unbeweglich wie eine Pagode und hielt auch so bis zum Ende derselben aus,

was denn der einzige, immer aber hinreichende Beweis war, daß die Aufführung ihn interessirt hatte. Gefiel ihm dagegen die Musik nicht, so machte er sich, ohne ein Wort zu sagen, nach dem ersten Act fort. Hypochondrisch von jener Zeit an, aber noch nicht zum Menschenfeind geworden, hatte Beethoven, wie viele andere von Taubheit Betroffene, Anwandlungen von ausgelassener Munterkeit, einer seltsamen und kindischen, manchmal täppischen aber immer harmlosen Munterkeit. Eine seiner Gewohnheiten war z. B. über die Klaviatur mit umgekehrter Hand zu streichen, wobei er in ein furchtbares Gelächter ausbrach, das ihn gewaltig entstellte. Dasselbe begegnete ihm auch bei andern Gelegenheiten ohne anscheinenden Grund; auch gab er sich niemals die Mühe, den Zeugen solcher plötzlichen Heiterkeit zu sagen, warum er gelacht habe. Beethoven hatte das mit Mozart gemein, daß abscheuliche und abscheulich vorgetragene Musik ihm ungeheuern Spaß machte. Das war ihm „ein wahres Gaudium“, wie Seyfried sagt; er machte selbst zuweilen dergleichen Musik und hatte es darin zur Virtuosität gebracht. Wenn eine neue Symphonie probirt wurde, so ergriff er selbst den Commandostab, den niemand schlechter führte als er, und sein posaunenartiges Lachen platzte jedes mal los, wenn das Orchester bei einer plötzlichen Veränderung des Rhythmus im Scherzo in eine Fuge gerieth, an die der Componist nicht gedacht hatte. „Es macht mir viel Spaß“, sagte er dann zu den Musikern, „so sattelfeste Reiter wie Sie, meine Herren, aus dem Bügel gebracht zu haben.“

Eine sich gleich bleibende Laune gehörte nicht zu den Tugenden des großen Meisters: seine Anfälle von Zorn bildeten das Gegenstück zu seinen Anfällen von Gelächter. Sie brachen mit derselben Kraft los und schienen oft ebenso wenig motivirt als diese; doch war seine Wuth viel spaßhafter und origineller als seine Lustigkeit. Es waren in der Regel Auf-

wallungen ohne weitere Folgen, die aber oft höchst komische Scenen veranlaßten. So speiste er eines Tags in dem Gasthof zum Schwan und rief den Kellner zu sich, um ihn über ein Gericht zur Rede zu stellen, das ihm nicht schmeckte, und da die Entschuldigungen des Aufwärters ihn noch mehr ärgerten als das Ragout, so warf er ihm unter Toben und Schimpfen den Teller an den Kopf. Der arme Teufel, der Hände und Arme voll Portionen für andere hatte, wollte sich mit der Zunge wehren, die allein frei geblieben war. Aber kaum öffnete er den Mund, als die fette Brühe von seiner Stirn herabfloß und seine Stimme erstickte. Beethoven schimpfte immer darauf los und der Kellner konnte statt aller Antwort nichts thun, als sich wie eine Katze die Lippen lecken. Es war unmöglich, etwas Komischeres zu sehen als die Gesichter, die der arme Gequälte schnitt; alle Gäste lachten aus vollem Halse und der große Künstler unterbrach seine Philippika und lachte noch stärker als alle übrigen.

Ries, der diese Anekdote erzählt, hätte beinahe einmal selbst zwar keinen Teller an den Kopf, aber eine Ohrfeige bekommen, weil er seinem Lehrer einen guten Rath zu geben vermeinte. Man probirte die heroische Symphonie, und bei der Stelle im ersten Allegro, wo das Motiv in dem Grundton von Es neben der Begleitung eines Septimenaccordes desselben Tons eintritt, rief Ries, der neben Beethoven stand und dies für ein Versehen hielt: „Der verdammte Hornist kann nicht zählen, das klingt ja infam falsch!" Beethoven, der sehr gut wußte, daß der Hornist nicht gefehlt hatte, gerieth in Wuth und konnte seinem Schüler lange diese Lästerung nicht verzeihen.

Nichts ist interessanter als die Beschreibung der Wohnung oder vielmehr der unzähligen Wohnungen, welche Beethoven bei seinem unaufhörlichen Umherziehen in Wien einnahm, denn er wechselte sein Quartier, wie man das Hemd

wechselt, und es begegnete ihm, daß er ihrer vier auf einmal bezahlen mußte. In seinem Zimmer war eine Confusion, wie man sie sich kaum vorstellen kann, gleichsam ein organisirtes Chaos. Bücher und Musikalien lagen auf allen Möbeln, oder waren wie Pyramiden in allen vier Ecken aufgebaut. Eine Menge Briefe, die er im Laufe der Woche oder des Monats erhalten, bedeckten den Boden wie ein weißer Teppich mit rothen Muscheln. Auf einem Fensterbret sah man hier die Reste eines saftigen Frühstücks neben oder auf Correcturbogen, die der Erlösung harrten, dort eine Reihe von theils versiegelten, theils halbleeren Flaschen; weiterhin ein Stehpult und darauf die Skizze eines Quartetts; auf dem Flügel ein loses Blatt Notenpapier mit dem Embryo einer Symphonie, und um so viele gänzlich verschiedene Gegenstände in Harmonie zu bringen, deckte Alles eine dicke Lage von Staub. Man begreift, daß der große Künstler in einem so wohlgeordneten Ganzen manchmal Mühe hatte, das zu finden, was er brauchte. Darüber beklagte er sich dann bitter, schob aber die Schuld immer auf andere; denn er selbst meinte höchst systematisch im Ordnen seiner Sachen zu verfahren. Er würde bei finsterer Nacht eine Stecknadel, die ihm gehörte, gefunden haben, aber die Menschen ließen nichts an seinem Platze! Sollte man es glauben, daß Beethoven 14 Tage lang nicht etwa eine Skizze oder ein fliegendes Blatt, sondern eine starke, bereits in's Reine geschriebene Partitur suchte, die Partitur seiner Messe in D, die er für sein bestes Werk hielt? Endlich fand er sie, und wo? in der Küche, wo bereits Eßwaaren darin eingewickelt wurden. Mehr als ein donnernder Fluch und manches faules Ei mag da der Köchin an den Kopf geflogen sein! Denn die frischen Eier liebte Beethoven zu sehr, um sie als Geschosse zu verbrauchen. Die Haushälterin und Köchin waren oft das unschuldige Opfer, das die Zeche seiner Zerstreuungen bezahlen mußte. Einst, als er eine Köchin fort-

geschickt hatte, eine gute und ordentliche Person, die auch bald wieder zu Gnaden angenommen wurde, beschloß er, sich unabhängig zu machen und gar keine Bedienung mehr zu halten, die doch nur in seiner Wohnung alles durcheinander würfe. Und warum sollte er sich nicht selbst bedienen und selbst die Küche besorgen können? Sollte es schwerer sein, ein Mittagsessen zu bereiten, als eine C-moll-Symphonie zu schreiben? Entzückt von einer so herrlichen Idee, beeilt sich Beethoven sie auszuführen. Er ladet einige Freunde zu Tische, kauft den nöthigen Mundvorrath auf dem Markt ein und trägt ihn selbst nach Hause, bindet die weiße Schürze vor und setzt die obligate Nachtmütze auf, ergreift das Küchenmesser und geht ans Werk. Die Gäste kommen und finden ihn vor dem Herd, dessen prickelnde Flamme wie das Feuer der Begeisterung auf ihn zu wirken scheint. Die Geduld der wienerischen Magen, die auf Stunde und Minute geschult sind, wurde auf eine lange Probe gestellt. Endlich trug man auf und der Wirth bewies, daß es der Mühe werth gewesen, auf seine Gerichte zu warten. Die Suppe wetteiferte mit den Sparsuppen, die man an die Armen vertheilt, das halb gar gekochte Fleisch setzte bei den Individuen unserer Rasse die Verdauungskraft des Straußes voraus, das Gemüse schwamm in einem Meer von Wasser und Fett, der Braten, prächtig schwarz und verkohlt, sah aus, als wäre er durch den Schornstein herabgekommen — nichts war genießbar. Auch aß Niemand, den Wirth ausgenommen, der allen Gerichten Ehre anthat und sie zugleich lobte und auf diese Weise seine Gästen durch Wort und Beispiel Appetit predigte. Umsonst, niemand rührte Beethoven's Meisterstücke der Kochkunst an. Man aß Brot, Obst, Zuckergebäck und trank reichlich, um sich für die Entbehrung im Essen zu entschädigen. Diese merkwürdige Mahlzeit überzeugte denn doch den großen Künstler, daß Componiren und Kochen zwei verschiedene Dinge sind, und die

ungerecht verbannte Köchin wurde wieder in ihre vollen Rechte eingesetzt.

Die meisten von den Einzelheiten, die ich aus Seyfried und Ries genommen, gehören eigentlich in die zweite Periode von Beethoven's Leben nach Schindler's Eintheilung; allein zwischen den Epochen eines Lebens, die sich einander berühren und nichts als die Fortsetzung eines einfachen Daseins ohne Entwickelung noch Ortsveränderung umfassen, ist keine strenge Grenzlinie zu ziehen. Uebrigens war Beethoven sein ganzes Leben lang ähnlichen Anfällen unterworfen: Sie klebten seiner Natur an und waren die Kehrseite der Medaille eines Menschen, dessen Bildniß wir noch nicht genau betrachtet haben. Uebrigens ist die erste Periode mit der zweiten durch einen Umstand verbunden, der in Beethoven's Leben sehr wesentlich ist. Nachdem er bis 1800 in gesellschaftlichen Kreisen gelebt hatte, entzog er sich ihnen auch während der ersten 12 Jahre unsers Jahrhunderts noch nicht. Noch war sein Unglück nicht vollkommen, noch erhob sich nicht eine unübersteigliche eherne Mauer zwischen ihm und den Menschen — noch konnte er hören. Indeß bieten doch verschiedene Umstände, welche bedeutend auf die Lage Beethoven's und auf sein inneres Wesen einwirkten, einen hinreichenden Scheidepunkt zwischen der ersten und zweiten Periode dar.

Zweite Periode. Haydn hatte sein letztes Quartett geschrieben, jedoch unvollendet gelassen und mit dem Geständniß geschlossen: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich." Rossini und Weber waren noch nicht aufgetreten. Beethoven stand also in Deutschland ohne Nebenbuhler am Anfang unsres Jahrhunderts da, und schon gewöhnten sich die Zeitgenossen mit Haydn und Mozart den Namen zu verbinden, der die große musikalische Dreizahl vollmachen sollte. Niemals hatte der Ruhm irgendjemand weniger auf sich warten lassen, aber niemals bezahlte ihn auch jemand theuerer

als Beethoven. Je mehr seine Beziehungen zu der Welt sich ausbreiteten und verwickelten, je mehr die Zahl seiner Verehrer, so wie seiner Feinde und Neider zunahm, desto unfähiger wurde der große Künstler, sich selbst zu leiten. Er verstand nichts von Geschäften, er kannte kaum den Werth des Geldes und dessen Berechnung, und seine zunehmende Taubheit verwandelte die einfachsten Verhältnisse des häuslichen und geselligen Lebens für ihn in Hindernisse und Verlegenheiten. Da fiel er denn in die Hände von zwei Elenden, welche die Natur ihm zu Brüdern gegeben, das Schicksal aber zu seinen Henkern gemacht hatte. Sein Bruder Carl beherrschte ihn während der ganzen zweiten Lebensperiode und misbrauchte seine Gewalt über den großen Mann erst um ihn zu plündern, und dann um seinen so schon kranken Geist mit Mistrauen und Furcht, mit Verleumdungen und Klatschereien zu füllen, um seine wahren und ihm wirklich ergebenen Freunde und überhaupt alle ehrlichen Leute von ihm zu entfernen. Er starb, aber sein Tod wurde noch unheilvoller für Beethoven als sein Leben, denn er überlieferte ihn dem andern Bruder Johann, der noch abscheulicher als Carl war, und brachte ihm noch obenein einen Mündel auf den Hals, der so schlimm war, wie beide zusammen. Beethoven täuschte sich nicht über den Charakter dieser Menschen, er hatte selbst gegen Johann, den Apotheker und Grundbesitzer, einen entschiedenen Widerwillen; aber was man ihm auch über den einen oder den andern sagte, wenn es sich auch selbst um einen schändlichen Betrug oder einen offenbaren Diebstahl handelte, er antwortete stets: „kein Wort weiter, er ist mein Bruder!" — Wie war es möglich, daß dieser sonst so selbstständige, schroffe, hartnäckige Mensch, ein so unbegreifliches schmähliches Joch ertrug? Leider war der große Mann sein Leben lang ein Kind, wie Schindler sagt, und Kinder, auch wenn sie graues Haar haben, bedürfen der Vormundschaft.

Nun waren aber seine Brüder die einzigen Vormünder, die er dulden konnte: denn viel zu stolz, irgend einem, den er wirklich achtete, eine Macht über sich einzuräumen, lebte Beethoven aus denselben Gründen in der Abhängigkeit von seinen Brüdern, aus welchen J. J. Rousseau unter der Herrschaft seiner Frau, jener unedlen Therese, stand.

Was überall anderswo fabelhaft oder unmöglich gewesen wäre, das konnte nur in Deutschland geschehen, nämlich daß Beethoven, eine vorzugsweise deutsche Natur, das wurde, was er geworden ist: ein redlicher, intelligenter und einsichtsvoller, ja ich würde sagen, ein tugendhafter Mann, wenn das Wort nicht außer Mode gekommen wäre, ein Philosoph aus der Schule Zeno's, der aber stets von der Phantasie beherrscht wurde und fast nie auf die praktische Vernunft hörte. Er hatte den erhabensten Begriff von allen moralischen Pflichten, aber er machte eine Anwendung davon, wie sie das praktische Leben nicht verträgt. Seine Sittlichkeit war stets fleckenlos rein, selbst streng und klösterlich, und er dehnte sie sogar auf den Inhalt von Schauspiel und Oper aus. Unzüchtige Reden flößten ihm denselben Abscheu ein wie die Sache selbst. Mit der strengen und buchstäblichen Wahrheit eine Art von Abkommen zu treffen, ohne welches die Menschen nicht mit einander umgehen können, galt ihm für Lüge und Verrath. Er gab sich ganz dem Glück derer hin, die er liebte, aber er verlangte, daß man nach *seiner* Weise glücklich sein sollte, ohne zu untersuchen, ob diese Art von Glück Hindernisse in den Umständen, oder selbst in unwiderstehlichen Neigungen des Herzens fand. Er wünschte auch mit Wärme das Glück der Menschheit, aber die Erfüllung dieses Wunsches, dem nichts, was vorhanden war oder je vorhanden gewesen, entsprach, hoffte er von höchst verkehrten politischen Träumen. Das Wahre und das Schöne waren die Götter Beethoven's, aber wenn er ihrem Cultus auch immer in der Gesinnung

treu blieb, so fiel er doch oft in unwillkürliche Sünde, weil ein Stolz, der größer als seine Einsicht und selbst als sein Genie war, ihm seine Begriffe vom Schönen und Wahren als die richtigsten erscheinen ließ. Endlich hatte Beethoven auch, obwol tief religiös, keine Religion im theologischen Sinne des Worts. Er war Deïst. Er hatte mit eigener Hand folgende zwei Inschriften, die, wie er glaubte, aus einem Isistempel herrührten, abgeschrieben und einrahmen lassen, um sie über seinem Arbeitstisch aufzuhängen. 1) Ich bin was ist, was war und was sein wird. Kein Sterblicher hat je meinen Schleier gelüftet. 2) Er allein ist durch sich selbst und alle Dinge verdanken ihm ihr Dasein. Uebrigens sprach Beethoven niemals über seine religiösen Meinungen und über die Unterscheidungslehren der christlichen Confessionen. Ein anderer Gegenstand, über den er ebenfalls nie sprach, war der Generalbaß (die Theorie der Composition). Er sagte, die Religion und der Generalbaß sind zwei Dinge, worüber man gar nicht sprechen muß. Und warum denn nicht? Weil nach Beethoven's Meinung die Musik als Wissenschaft weit über der Philosophie und der praktischen Weisheit steht. Er sah darin eine Offenbarung der göttlichen Dinge, und er sprach wol einige male in diesem Sinn von ihr, aber immer nur in wenigen Worten und niemals in dem lächerlich schwülstigen Stil, den Bettina von Arnim in ihren Briefen an Goethe ihm unterschiebt. Einfach und nachlässig in seiner Art, sich mündlich und schriftlich auszudrücken, hatte Beethoven immer einen Widerwillen gegen hochtrabende Redensarten.

Die politischen Ansichten des großen Künstlers waren mehr als sonderbar. Er betrachtete Plato's Republik als das Muster einer Regierungsform, die in allen fünf Welttheilen eingeführt werden müßte; dies war bei ihm zur fixen Idee geworden, worüber er gar keinen Widerspruch ertragen konnte.

Schindler sagt es ausdrücklich. Beethoven war überzeugt, daß Bonaparte als erster Consul keinen andern Zweck habe, als die platonische Republik in Frankreich einzuführen, sie durch seine Waffen zu verbreiten und dadurch das Glück der Menschheit zu begründen. In dieser Ueberzeugung schrieb er die heroische Symphonie, als Huldigung für den Sieger von Marengo. Das Werk sollte schon mit einer Widmung nach Paris geschickt werden, als man in Wien die Nachricht erhielt, daß Napoleon Bonaparte sich zum Kaiser gemacht habe. Auf der Stelle zerriß Beethoven die Widmung, warf die Partitur auf den Boden und stieß die kräftigsten Verwünschungen gegen den neuen Tyrannen aus. So erzählt der Fürst Lichnowsky als Augenzeuge. Ries war auch zugegen.

Daß Beethoven, ein Mann von antikem Stoff, wenn man so sagen kann, ein enthusiastischer Verehrer der griechischen und lateinischen Schriftsteller, die er in Uebersetzungen las, in der Seele Republikaner war, und daß er als Mann von Genie bei den Menschen nur die natürliche Ungleichheit anerkannte, das läßt sich begreifen; aber daß er sich vorzugsweise an die Republik Plato's hielt, die auf der Gemeinschaft der Güter und Frauen beruht, das kommt einem doch fast unglaublich vor. Nun muß man noch wissen, daß er außer den alten Klassikern Shakespeare, Goethe, Schiller und alle guten deutschen Dichter, und noch obenein sehr fleißig die Augsburger Allgemeine Zeitung las. Wie reimt sich das mit der platonischen Republik?

Ich hatte über Mozart gesagt: „Die Schranke zwischen der wirklichen und idealen Welt war für unsern Helden gefallen. Die Kunst war seine eigentliche Welt, sein wahres und wirkliches Leben; die alltägliche Welt ein Schatten, der ihm manchmal Vergnügen machte, ohne ihn je viel zu beschäftigen." Indessen beschäftigte er sich doch damit, denn er war verheirathet, hatte Familie und mußte sein Brot in Hast

und Eile verdienen. Beethoven dagegen, mit Taubheit geschlagen, unverheirathet, zu Hause sitzend und menschenfeindlich gesinnt, hing durch nichts mit den positiven Dingen dieser Welt zusammen, als durch Nachdenken und Lesen. Bei ihm absorbirte das ideale Leben vollständig das wirkliche. Die Zeitung berichtete ihm wol, was da unten auf der Erde vorging, die ihm nur wie eine Landkarte vorkam; aber wie ein Fremder, der weder das Land noch seine Sprache kennt, urtheilte er falsch über die irdischen Sitten, Gesetze, Einrichtungen und Thatsachen, weil er sie nach den Ideen seiner Heimat beurtheilte, jener andern Welt, welche die Tonkunst ihm enthüllte, wo das Gefühl und die Phantasie herrschen und die Vernunft gehorcht, wo das Gesetzbuch des Schönen allein gilt und wo die Bewohner, obwol in Klassen, das heißt in Octaven eingetheilt, alle vor dem Gesetz der Harmonie gleich sind, alle in dem Accord sich verbrüdern und eine glückliche, einfache und gelehrige Republik bilden, eine ideale Republik, die freilich, wenn man sie in die Staaten versetzen könnte, die beste von allen unmöglichen Regierungsformen sein würde.

Man kann bei dieser unschuldigen Thorheit des großen Mannes nur mitleidig lächeln: aber sie hatte das Verdrießliche für ihn, daß sie auf sein Benehmen Einfluß hatte und ihn zu seltsamen Schroffheiten veranlaßte. Er selbst schreibt an Bettina, daß er einst mit Goethe in den Alleen des Praters spazieren gegangen sei, wo die Kaiserin mit zahlreichem Gefolge ihnen begegnete. Goethe trat bei Seite, nahm den Hut ab und verneigte sich tief. Beethoven lachte über den großen Dichter, der wie ein Taschenmesser zusammengeknickt da stand, knöpfte seinen Ueberrock bis an's Kinn zu, ging gerade auf die hohe Gesellschaft zu und mitten hindurch, und nahm seinen Hut erst ab, als die Kaiserin ihn gegrüßt hatte. Er sagt in demselben Brief: „wenn die großen Herren mich mit Goethe zusammen sehen, so sind sie vielleicht in Zweifel,

auf welcher Seite die Größe ist.“ Beethoven richtete sein Benehmen, seine Haltung, seinen Ton und seine Sprache niemals nach den Personen ein, mit denen er sprach. Als man ihm einen Orden anbot, zog er funfzig Dukaten vor, gerade so wie er den Wirthstisch der Tafel der Erzherzöge und Fürsten vorzog, wo man glatt rasirt und im Frack erscheinen muß, was ihm nicht behagte. Auch machte sich Beethoven bei keiner Gelegenheit ein Gewissen daraus, die Maßregeln der Regierung bitter zu tadeln und über den Hof zu reden.

Eine Partei, die heutzutage Musik und Politik unter einander mischt, hat die Eigenheiten, die ich so eben erwähnt habe, benutzt, um aus Beethoven einen Demokraten, Demagogen, Socialisten, Communisten und was sonst alles zu machen. Andere haben ihn dagegen als Aristokraten dargestellt, weil er mehrere seiner Werke Königen, Erzherzögen und andern großen Herren gewidmet habe, und weil er in Wien allein in vornehmer Gesellschaft gelebt. Die Wahrheit scheint mir folgende zu sein: Beethoven war Demokrat mit den Leuten unter seinem Stande, weil er sich Niemandem untergeordnet fühlte; aber er war mehr als Aristokrat gegen seines Gleichen, die Künstler, die er wie Heloten behandelte, so daß Schindler der einzige Mann seines Standes war, mit dem er umging. Im Grunde waren bei Beethoven Demokratie und Aristokratie ein und dasselbe, das heißt: Stolz. Sein Glaube an die platonische Republik war ein verdrehter Gedanke, der sich nur durch andere, noch unbegreiflichere Verdrehtheiten des großen Meisters erklären läßt. Etwas, das ich später erzählen werde, scheint sogar anzudeuten, daß Beethoven trotz seines Republikanismus sich dennoch gekränkt fühlte, dem Bürgerstande anzugehören. Welcher große Mann hat nicht seine Schwächen gehabt!

Beethoven war zu wenig eitel und zu stolz, um für Lob so empfänglich zu sein, wie die Künstler es gewöhnlich sind.

Tadel berührte ihn noch weniger; wie er ihn aufnahm, kann man aus Folgendem sehen. Ries hatte zwei falsche Quinten in dem Violinquartett in C-moll Op. 18 entdeckt. Meister, sagte er, da haben sie zwei Quinten gemacht. — Ach was! — Da sind sie. — Wer hat denn die Quinten verboten? — Nun, die Regel. — Ich frage Sie noch einmal, wer hat die Quinten verboten? — Marpurg, Kirnberger, Fuchs, alle Theoretiker ohne Ausnahme. — So? Nun, ich, ich erlaube sie. — So waren Beethoven's Antworten, wenn er auf eine Kritik zu antworten würdigte, eine Ehre, die er übrigens nie einer gedruckten Kritik anthat. Wenn er so etwas las, so rieb er sich die Hände vor Freude und sagte: „da staunen sie und begreifen's nicht, weil es nicht in ihren Generalbaß-büchern steht.“

Es wäre sehr interessant, Beethoven's Urtheile über seine berühmtesten Vorgänger und Zeitgenossen zu kennen. Leider war aber Beethoven nichts weniger als mittheilsam. Undurch-dringlich im Punkte der Religion und des Generalbasses, wie er war, ließ er auch sehr selten nur einige Worte über bekannte Musiker und ihre Werke fallen. Ich setze jedoch hier die Aeußerungen her, welche Seyfried aus seinem Munde aufgefangen und aufgezeichnet hat.

„Cherubini liebe ich von allen lebenden dramatischen Componisten am meisten. Ich stimme auch mit ihm über seine Auffassung der Composition seines Requiems ganz überein; wenn ich einmal eins schreibe, so werd' ich mich an manches in dem seinigen erinnern.“

„Carl Maria von Weber hat zu spät angefangen zu lernen, die Kunst hat sich in ihm nicht auf natürliche Weise entwickeln können. Sein Streben geht einzig darauf hin, für genial zu gelten.“

„Das größte Werk Mozart's ist die Zauberflöte, denn darin allein ist er deutsch. Don Juan hat noch den italiäni-

schen Zuschnitt, und außerdem müßte die heilige Kunst niemals sich so herabwürdigen, einem so unsittlichen Stoff zur Hülle zu dienen."

„Händel ist der Meister, dem keiner von allen gleich kommt. Von dem könnt ihr lernen, wie man große Wirkungen durch wenig Mittel erreicht."

Diesen Mittheilungen von Seyfried will ich zwei Stellen aus Schindler hinzufügen, die sich ebenfalls auf Beethoven's Urtheil über zwei große Componisten beziehen. Nachdem er einer Vorstellung des Barbiers von Sevilla beigewohnt, worin er nichts hörte, weil er schon völlig taub geworden war, ließ er sich die Partitur bringen, las sie von Anfang bis zu Ende durch und fällte dann nach Schindler dieses merkwürdige Urtheil: „Rossini hätte ein großer Componist werden können, wenn er von seinem Lehrer mehr Schläge bekommen hätte."

Der andere Zug ist folgender. Im Jahre 1823 wünschte ein reisender Engländer Beethoven zu besuchen, der damals in Baden bei Wien wohnte. Beethoven nahm ihn an und empfing ihn sogar sehr freundlich, was seines Gleichen nicht alle Tage widerfuhr. Beethoven sprach viel über Händel, den er außerordentlich hochstellte und den größten Componisten nannte, aber vergebens versuchten der Engländer und noch ein dritter, der zugegen war, die Unterhaltung auf Mozart zu bringen. Diese Saite fand keinen Anklang; nur warf Beethoven gleichsam für sich hin: „In einer Monarchie weiß jeder, wer der erste ist." Ob er damit Mozart oder etwas anders, das ihm in den Kopf gekommen war, meinte, läßt der Engländer, und ich auch, unentschieden.

Alle diese Aeußerungen Beethoven's, die so sparsam, unbestimmt und unbefriedigend ausgedrückt sind, bestätigen, was ich in meinem ersten Buche gesagt habe, daß Beethoven's Genie seinem Verstande bei weitem überlegen war und daß seine begeisterten Schöpfungen tausendmal mehr werth sind,

als seine Ansichten über die Kunst. Ist wol unter den Bemerkungen, die ich so eben erwähnt habe, eine einzige bedeutende, eine einzige gerechte und wahre, mit Ausnahme der ersten über Cherubini? Wir wollen sehen.

Carl Maria von Weber, der zu spät angefangen haben soll zu lernen, studirte schon mit 12 Jahren Composition und ließ schon mit 14 Jahren seine erste Oper aufführen! Aber hat Beethoven nicht selbst erst im 22. Jahre das Studium der Harmonie und des Contrapunkts bei Albrechtsberger angefangen, und hat der Componist des Freischütz nicht eben so gut wie der Verfasser der heroischen und der Pastoral-Symphonie bewiesen, daß er die Jahre, wo man lernt, nicht hat vorübergehen lassen, ohne etwas gelernt zu haben? Wenn Weber nicht stark im thematischen Stil war, den ein Operncomponist allenfalls entbehren kann, so zeigte sich Beethoven noch schwächer im fugirten Stil. „Weber wollte vor allen für genial gelten" — aber er war es auch ein wenig, wenn ich mich nicht irre. Er war es in der dramatischen Musik eben so sehr, als Beethoven in der Instrumentalmusik. Bezeichnen die Symphonie in C-moll einerseits und der Freischütz andererseits nicht bis auf den heutigen Tag den doppelten Gipfelpunkt der Kunst im 19. Jahrhundert?

Daß Beethoven die Zauberflöte dem Don Juan vorzog, darüber darf man sich nicht wundern. Beethoven war kein universaler Musiker wie Mozart, der in sich allein alle Schulen und alle Zeitalter der Musik vereinigte. Er gehörte ausschließlich der deutschen Schule oder vielmehr dem deutschen Geiste an, dessen höchster und vollkommenster Ausdruck er in der Orchester- und Kammermusik war. Die italiänische Oper mußte ihm natürlich als höchster Ausdruck derselben Nationalität und desselben Geistes im musikalischen Drama zuwider sein, wie sie es Weber auch war. Beethoven hatte also auf seinem Standpunkt und selbst nach den Gesetzen seiner Natur

vollkommen Recht, die Zauberflöte vorzuziehen, weil diese gar nichts mit dem Geschmack und Stil der Italiäner gemein hat; der Componist des Fidelio konnte im Componisten der Zauberflöte einen Landsmann, einen Bruder begrüßen. Aber wer hat jemals wie Beethoven die Grundsätze der Moral mit den dichterischen Bedingungen eines Operntextes durcheinander gemischt?

„Händel ist der Meister, dem niemand gleich kommt, der größte Componist, der je gelebt hat!“ — Und Palestrina und Bach und Gluck und Haydn und Mozart und Beethoven selbst!

Auch Rossini brauchte wahrhaftig nicht erst ein großer Componist zu werden, als er den Barbier von Sevilla schrieb. Wenn in der Partitur einige unbedeutende grammatische Fehler sind, die man nicht hört, so war gewiß Beethoven von allen Componisten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft derjenige, der die meiste Nachsicht in dieser Beziehung mit andern haben mußte.

An diese zweite Phase von Beethoven's Leben knüpft sich dann auch vorzüglich das Kapitel über seine Liebe, vielleicht das interessanteste von allen. Die Biographen widersprechen sich aber darüber einander förmlich. Seyfried sagt uns, Beethoven habe nie ein Liebesverhältniß oder eine Liebschaft gehabt. Wegeler sagt, daß Beethoven nie ohne Liebe gewesen, daß alle seine Geliebten der höhern Klasse der Gesellschaft angehört hätten, und daß einige unter diesen gewesen, um welche mancher Adonis ihn beneidet haben würde. Ries sagt, daß Beethoven immer in irgendeine verliebt gewesen wäre, daß er Vergnügen gefunden, hübsche Mädchen vorbei gehen zu sehen, und daß nach seinem eigenen Geständniß, seine längste Liebe nur sieben Monate gedauert hätte. Diese Widersprüche sind nur scheinbar. Man kann oft verliebt und niemals ohne eine Liebe gewesen sein, wie Wegeler sagt, und doch recht

gut niemals eine Liebschaft gehabt haben, wie Seyfried sagt. Besser unterrichtet als die übrigen Biographen, gibt Schindler allen dreien Recht, wiewol er Seyfried darin zu widerlegen sucht, daß dieser nicht den Unterschied gemacht habe, den ich soeben aufgestellt. Schindler sagt uns, daß Beethoven „trotz der vielen Versuchungen, deren er ausgesetzt gewesen, seine Tugend wie ein Halbgott bewahrt habe, daß er in jungfräulicher Keuschheit durch's Leben gegangen und sich nie eine Schwachheit vorzuwerfen gehabt habe." Das scheint klar — aber auch eben so unglaublich. Was, ein Mann wie Beethoven, voll Kraft und Phantasie, den kein Gelübde fesselte, den keine religiösen Scrupel zurückhielten, sollte die Liebe nicht gekannt haben oder nur ihren Schatten? Was wäre das denn für ein Mann gewesen? Von zwei Dingen ist nur eins möglich: entweder war Beethoven eine von jenen schamhaften Naturen, bei denen eine gewisse Scheu und Scham bis zum Schrecken gehen und der unbändigsten Leidenschaft der menschlichen Natur widerstehen — eine Art von Anomalie, der man im Leben begegnet sein muß, um daran zu glauben; oder, was noch außerordentlicher sein würde, die Reinheit des sittlichen Gefühls war so groß bei Beethoven, daß sie nicht einmal den Gedanken an eine ungesetzliche Vereinigung in ihm aufkommen ließ. Und dies letztere scheint sein Biograph anzudeuten. Wie dem nun auch sei, Beethoven weihete sich der platonischen Liebe, wie er sich auch schon den republikanischen Ideen Plato's hingegeben hatte, und alsdann wird es klar, warum er nur Frauen der höhern Stände liebte und lieben konnte. Grisetten, Putzmacherinnen und ähnliche Wesen, denen die Hagestolzen, die keine größern Ansprüche machen, gewöhnlich huldigen, vertragen die ideale Verehrung nicht, die nur den vornehmen Damen, und auch diesen nicht immer ziemt. Von allen, die Beethoven anbetete, ist nur der Name Julie Guicciardi, späterhin Gräfin von Gallenberg, übrig geblieben,

welche Beethoven am innigsten und längsten geliebt hat, und an welche er im Jahre 1806 eben so leidenschaftliche als keusche und klagende Briefe schrieb. Sie stehen bei Schindler. Es scheint, daß Beethoven die Absicht hatte, diese Julie zu heirathen, aber das war nur eine Anwandelung, denn er sah wol ein, daß die Ehe nicht für ihn taugte, und er nicht für die Ehe. Das war nicht die Quelle, aus welcher der große Künstler seine höchste Begeisterung schöpfen sollte, da diese leider am wenigsten mit dem häuslichen Glück verträglich ist.

Dritte Periode. Unter den Millionen Zuhörern auf der ganzen Erde hat das Schicksal einen bezeichnet und ihn dazu verdammt, die Meisterwerke Beethoven's, die Wonne aller Welt, nicht mehr zu hören. Dieser einzige ist Beethoven selbst. Von jetzt an wird er nur noch für andere schaffen, sein Unglück ist vollkommen, sein Ohr ist todt, dunkeles Schweigen umhüllt es auf ewig.

Aber als wenn der Verlust des Gehöres und die furchtbaren Zerrüttungen, die er im Innern des Menschen anrichtet, noch nicht harte Prüfungen genug für Beethoven gewesen wären, schleuderte das Schicksal noch den Fluch eines Prozesses auf ihn. Und welch eines Prozesses, großer Gott! Carl Beethoven hatte durch sein Testament seinen Bruder Ludwig zum Vormund seines minderjährigen Sohnes eingesetzt. Seine Wittwe, eine Frau ohne sittliche Würde, wollte das Kind bei sich behalten, und der Oheim wollte das nicht zugeben. Daraus entstand ein Prozeß, der vier Jahre dauerte. Beethoven gewann ihn am Ende, aber es wäre ein größeres Glück für ihn gewesen, wenn er ihn verloren hätte. Als er nun seinen Neffen bei sich hatte, war er für ihn die Liebe, die Sorgfalt, die Hingebung selbst: aber er verbot ihm, seine Mutter zu besuchen. Von diesem Augenblick an betrachtete er seine Ersparungen, die sich etwa auf 10,000 Gulden beliefen, als das Eigenthum dieses Kindes, das sein Adoptiv-

sohn geworden war, und wollte sie nie angreifen, was auch kommen möchte. Er knickerte, wenn er Geld hatte, er borgte von Frau Schnaps, seiner Wirthschafterin, wenn er keines hatte, er aß nicht zu Mittag, wenn er in Noth war, ja er ging endlich so weit, eine Bitte um Unterstützung an die philharmonische Gesellschaft in London zu richten — alles, um nur nicht das Kapital anzurühren, das nach seiner Meinung ihm nicht mehr gehörte. Und für wen brachte der erhabene Geizhals das Opfer der Bequemlichkeit, die sein schwaches Alter forderte, für wen demüthigte er sogar seinen Stolz, er, der nie einen Menschen um etwas gebeten hatte? Allein die Einzelheiten dieses beklagenswerthen und ergreifenden Trauerspiels gehen mich nichts an. Man lese Schindler und überzeuge sich, wie Beethoven's Neffe seine Mutter rächte und das Ende des großen Mannes beschleunigte, der mit stoischem Sinn unerhörte Leiden ertrug, aber der Undankbarkeit eines geliebten Wesens erlag. Man kann sich kaum denken, was Beethoven während der vier tödtlichen Jahre dieses Prozesses litt. Es fehlte wenig und er hätte, empört wie er war, die österreichischen Staaten auf immer verlassen. Das Adelsgericht, vor welches anfangs die Sache gebracht worden, erfuhr, daß das holländische Wörtchen van nicht eben so den Adel bezeichne, wie das deutsche von, und forderte Beethoven auf, seine adeliche Abkunft zu beweisen. Er berief sich auf seinen Kopf und auf sein Herz: da wären die Beweise seines Adels. Das Gericht gab natürlich nichts darauf, und die Sache wurde vor das Bürgergericht verwiesen. Diese Entscheidung sah der Künstler für eine unerhörte Beleidigung an und wollte das Land und eine Gesetzgebung fliehen, welche Tugend und Genie nicht für Berechtigungen zum Adel anerkannten. So viel Ungemach hatte Beethoven's Charakter verbittert und sein natürliches Mistrauen vermehrt. Die Lehren seines Bruders Carl kamen ihm wieder in den Sinn: er begann Feinde und Ver-

räther in den Menschen zu sehen, die ihm am aufrichtigsten ergeben waren, und Fallstricke in den unschuldigsten und selbst auf seinen Vortheil berechneten Schritten zu wittern. Er wurde eben so mistrauisch, eben so ungerecht wie J. J. Rousseau, nur mit dem Unterschied, daß er schneller bereit war, sein Unrecht wieder gut zu machen. In seinem beklagenswerthen Menschenhaß ging er so weit, daß er einst Schindler beschuldigte, die Einnahme eines Concerts, an die Schindler gar nicht hatte kommen können, unterschlagen zu haben. „Da sehen Sie, ruft der unglückliche Biograph aus, was es kostete, Beethoven's Freund zu sein!“ Als Lohn der größten Hingebung für einen Dieb gehalten zu werden, welcher Mensch würde solchen Schimpf ertragen haben und bei ihm geblieben sein! Vergebene Klagen! Schindler hatte sich Beethoven einmal mit Leib und Seele ergeben, wie man sich sonst dem Teufel ergab. Er blieb. Andere waren nicht so geduldig, und so vereinsamte allmählich der große Künstler. Seine besten, seine ältesten Freunde verließen ihn; einige von ihnen sah er nur an seinem Sterbebette wieder.

Und während diese sich entfernten, drängte sich die gleichgültige und neugierige Menge, Fremde jedes Landes, jedes Alters, jedes Standes, Männer und Frauen, immermehr zu Beethoven's Thüre. Aber diese Thüre öffnete sich nicht mehr so leicht wie sonst. Man hatte Protection nöthig, um vorgelassen zu werden, und selbst dann waren die Begünstigten auch noch nicht immer sicher, gut empfangen zu werden. Alle diese Fremden, sagt Schindler, redeten Beethoven wie eine Majestät an. Beim Wiener Congreß besuchten mehrere Fürsten, die ihn zu sehen wünschten, die musikalischen Soireen des russischen Gesandten Grafen Rasumowsky, wo der Groß-Mogul (diesen Zunamen hatte Haydn ihm gegeben) gewöhnlich Audienz gab. Bei solchen Gelegenheiten machte sich dann Beethoven menschlich und „ließ sich herab, gegen die Könige freundlich zu

sein", wie er selbst scherzend erzählte. Unter den Personen, die er zu Hause empfing, konnten einige, besonders Frauen, beim Anblick eines so traurigen Unglücks, sich der Thränen nicht enthalten. Da saß der alte Mann, schlecht gekleidet, die Züge seines Antlitzes von Leiden durchfurcht, den Kopf mit einem dichten, struppigen grauen Haar bedeckt, den untern Theil des Gesichtes von einem Bart verhüllt, den das Schermesser seit acht Tagen vergessen hatte; er sprach noch, aber lauschte den Worten anderer nur mit den Augen. Und dieser alte, taube, sonderbare und unglückliche Mann, den man nur sehen, nicht besuchen konnte, war Beethoven, der große Ton-Dichter.

Beethoven war immer sehr eigensinnig und hartnäckig gewesen. Dieser Fehler nahm mit dem Alter und mit dem körperlichen Leiden eben so zu, wie seine übrigen Fehler, und grenzte am Ende manchmal an Monomanie. Er hatte den Mechanismus und die Technik der Instrumente studirt und richtete sich im Schreiben darnach: allein wenn er auch einer Flöte oder Clarinette nur das zutheilte, was sie ausführen konnten, so weigerte er sich doch hartnäckig, dieselbe Gefälligkeit für die menschliche Stimme zu haben. Mochte der Sänger ihm noch so sehr vorstellen, daß diese oder jene Stelle ganz unsangbar sei, daß er diesen oder jenen Ton nicht in seiner Kehle habe und nicht wüßte, wo er ihn hernehmen sollte, alles vergebens, Beethoven antwortete jedesmal: „Das bleibt so wie es dasteht." Was war die Folge? Die Sänger änderten selbst, was nicht in ihrer Stimme lag, oder sie schwiegen still, wenn sie sich unabhängig genug fühlten; abere andere, z. B. die Chorknaben, die man zwang, die Messe in D Note für Note zü singen, schrien aus vollem Halse auf die Gefahr hin, krank zu werden, oder ihre Stimme zu verlieren. Die Sontag und die Unger liefen dieselbe Gefahr, als sie die Soli in der neunten Symphonie sangen, und eine andere Sängerin von großem Talent und großer Stimme, Sabine Heinefetter,

die ich in Petersburg gehört habe, quälte sich in der Rolle des Fidelio ab. Diese sonderbar feindselige Stimmung des großen Instrumentalcomponisten gegen die Sänger rührte vielleicht daher, daß er selbst gar keine Stimme für den Gesang hatte. Er ergänzte sie durch eine Art von Geheul, welches für ihn Melodie, für andere aber unverständlich war.

Unter den Schlägen des Schicksals gebeugt und fast in Trümmer sinkend, fand Beethvoven für so viel Unglück nur in der tiefen Verehrung für seine Person und der enthusiastischen Bewunderung seiner Werke Ersatz. Indessen, schon seit mehreren Jahren war der Componist sich selbst nicht mehr ähnlich. Sein Stil hatte einen andern Charakter angenommen, und seine Schöpfungen fanden bei dem Wiener Publikum nicht mehr so viel Beifall. Der Tadel, zu welchem dieser neue Stil Veranlassung gab und dessen schärfste Pfeile, wie man sagte, von Weber ausgingen, ließ Beethoven nicht mehr so gleichgültig wie sonst. Indeß war es doch nicht der Componist des Freischütz, der Beethoven's Popularität in Wien den letzten Stoß geben sollte. Im Jahre 1823 war diese Stadt Zeugin einer musikalischen Revolution. Eine italiänische Operngesellschaft brachte Rossini's Werke nach Wien, welche Lablache, Donzelli und Rubini, die Damen Fodor-Mainville, Sontag und Unger sangen. „Mit dem ersten italiänischen Solfeggio, das in den Hallen des Theaters ertönte, sagt Schindler, war die Verabschiedung der Nationaloper unterzeichnet. Der Strom riß alles mit sich fort und niemand fragte darnach, wohin es ginge, ins Paradies oder in die Hölle, denn die Rossini'schen Rouladen hatten alle Welt berauscht und behext." Für Schindler war diese Herrschaft der italiänischen Oper mit einem Maëstro wie Rossini und den größten Sängern der Zeit, ein abscheulicher Götzendienst, ein Belialscultus. Damals überreichten einige Männer, die dem Cultus der deutschen Muse treu geblieben waren, ihrem Hohen-

priester Beethoven eine Adresse, welche von mehrern bedeutenden und hochstehenden Personen unterzeichnet war, unter andern von dem Fürsten und dem Grafen Lichnowsky, dem Abt Stadler, Kiesewetter u. s. w. Beethoven wurde darin gebeten, die unheilbringende und für Deutschland demüthigende Invasion der italiänischen Oper zu bekämpfen und die Rossinischen Abtrünnigen zu dem Cultus der wahren Musik dadurch zurückzuführen, daß er die neuesten Schöpfungen seines Genies, welche Wien noch nicht kenne, zur Aufführung bringe, namentlich die Symphonie mit Chören und die Messe in D, und diesen Werken eine neue Oper von seiner Composition hinzufüge, um den Triumph der guten Sache in jeder Hinsicht zu sichern. Beethoven gab nicht ohne viele Mühe diesen Wünschen nach und gab ein Concert, in welchem er die neunte Symphonie und die Messe in D selbst dirigirte. Die Werke wurden mit einem Sturm von Beifall aufgenommen und brachten ihm nach Abzug aller Kosten noch einen Gewinn von 420 Gulden. Die Direction des kaiserlichen Hoftheaters wollte die beiden Werke zu Beethoven's Vortheil noch einmal aufführen und garantirte ihm 500 Gulden, aber anstatt des Kyrie, des Credo, des Agnus dei und des Dona nobis pacem, den einzigen Nummern, welche man im ersten Concert gehört hatte und nicht wiederholen wollte, sang, trotz aller Verwahrungen Beethoven's dagegen, der italiänische Gurgeler David Di tanti palpiti, und Frl. Sontag rollte eine ungeheuere Menge Coloraturen von Mercadante aus der Kehle hervor, zur Verzweiflung und zum Scandal aller Reinen, wie Schindler hinzufügt. Das Haus blieb zur Hälfte leer und die Direction hatte einen Schaden von 800 Gulden. Weder die Symphonie mit Chören noch die Messe in D konnten die Epidemie aufhalten. Man verbeugte sich zwar immer noch tief vor dem großen Künstler, wenn man ihm begegnete, aber man blieb nicht mehr stehen, um ihn vorüber gehen zu sehen,

man hatte nicht Zeit, man mußte ins Theater, um Rossini zu hören. Als entthronter Monarch empfand Beethoven die Undankbarkeit seiner Zeitgenossen, selbst derer, die ihn zwanzig Jahre lang vergöttert hatten, tief und bitter. Ich kann übrigens, wie ich offen gestehe, die Empörung Schindler's über diese Undankbarkeit oder vermeintliche Ungerechtigkeit der Wiener Musikfreunde nicht theilen, da sie einem Componisten galt, dessen wahre Meisterwerke sie immer mit Begeisterung aufgenommen hatten, aber dessen letzte Arbeiten, aus den Jahren 1814—1823, weder dieselben Sympathien, noch dieselben Gefühle der Bewunderung erregen konnten. Ich frage, wo wäre das europäische, amerikanische oder australische Publikum zu finden gewesen, das nicht die Opern von Rossini mit den genannten Sängern der Symphonie mit Chören und der Messe in D, die alle beide so unsangbar sind, vorgezogen hätte! Beethoven hätte es nicht so sehr Rossini als sich selbst zuschreiben sollen, daß er die Gunst des Publikums verlor; allein er dachte anders darüber. Auch hat er Rossini niemals empfangen, obwol dieser mehrere mal versuchte, ihm vorgestellt zu werden.

Fetis sagt in seiner Biographie universelle des musiciens, daß Beethoven in seinem Alter sich mit philosophischen und historischen Studien beschäftigt habe. Allerdings mochte wol kein Geist mehr als der seinige von Natur zum transcendenten Denken geeignet sein, als der seinige, und kein Mensch bedurfte wol mehr der Hülfe der Philosophie, als er. Die ungeheuere geistige Thätigkeit, welche Beethoven als musikalischen und wahrscheinlich auch metaphysischen Denker in Anspruch nahm, bedurfte nothwendig eines Gegengewichts, und Beethoven fand es in der Bewegung seiner täglichen Spaziergänge und in dem Rumor seiner ewigen Wohnungsveränderungen. So wie sein Mittagstisch zu Ende war, ging er zweimal um die Stadt, wenn er in Wien wohnte, oder machte weite Streifereien in der Umgegend, wenn er sich in Baden

aufhielt. Vielleicht hat es nie einen Spaziergänger gegeben, dem die Beschaffenheit des Himmels und der Atmosphäre so höchst gleichgültig gewesen wäre, wie ihm. Weder Hitze noch Kälte, noch Wind, noch Regen, noch Hagel, noch erstickender Staub, noch dicker Koth, nichts hielt ihn auf; einmal unterwegs, war er auch unempfindlich gegen alle Einflüsse der äußern Welt. Er durchflog dann die Welt der Töne, jagte Gedanken, verfolgte Motive, erst flüchtige Träume, lange gestaltlos und ungreifbar, die aber endlich in einer Symphonie oder in einer Sonate sich verkörperten. Alle Tage konnte man ihn sehen, wie er, gehüllt in seinen altmodischen Ueberrock, den Hut auf den Kopf gestülpt, mit fahlen und stierenden Augen geradeaus ging oder vielmehr lief, ohne auf Hindernisse zu achten, gerade so wie ein Mondsüchtiger. Eine so sonderbare tägliche Erscheinung, die sich zu bestimmten Stunden wiederholte, hätte in den Straßen einer bevölkerten Stadt Gelächter und Hohn erregen müssen, aber in Wien kannte alle Welt den großen Tonkünstler; die Leute aus dem Volk sagten: „Da kömmt Beethoven“, ließen ihn vorbei und nahmen vor der doppelten Größe des Geistes und des Unglücks den Hut ab.

Als die Stunde der Erlösung für Beethoven nahte, verließen ihn sein Bruder Johann und sein Neffe, die durch ihr abscheuliches Benehmen sein Ende beschleunigt hatten, ihn, der ihr beiderseitiger Wohlthäter gewesen war. Nur Schindler und Breuning, sein Jugendfreund, blieben bei dem Sterbenden. Ein anderer Freund, mit dem Beethoven sich vor 30 Jahren entzweit hatte, Hummel, reiste eilig von Weimar nach Wien und war noch so glücklich, den Zweck seiner Reise nicht zu verfehlen. Er söhnte sich mit seinem großen Nebenbuhler wieder aus, den er nicht ohne Thränen wiedersehen konnte.

Zwei Tage vor seinem Tode sprach Beethoven, der sich

nicht mehr über seinen Zustand täuschte, gegen Schindler und Breuning das Wort des Augustus aus: „Plautite amici, comoedia finita est.“ Das Drama, mußte er sagen, wie sein Biograph bemerkt, nicht die Komödie. Ja wahrlich, ein Drama ohne Beispiel, dessen schmerzliche Entwickelung die Menschen betrachtet haben und das Gott in einer Absicht, welche lange unter den Geheimnissen seiner Vorsehung verborgen geblieben ist und erst jetzt sich zu enthüllen scheint, so geordnet hat.

In demselben Augenblick, wo Beethoven den Geist aufgab, brach ein Gewitter mit einem furchtbaren Hagelschauer über der Hauptstadt von Oesterreich aus, gleichsam als wollte die Natur ein Bild von dem weithin schallenden Rufe und den herben Qualen eines Daseins geben, das soeben geendet hatte, und als wollte sie zugleich an eine der erhabensten Schöpfungen des Dahingeschiedenen erinnern.

---

nicht mehr über seinen Zustand täuschte, gegen Schindler und Breuning das Wort des Augustus aus: „Plaudite amici, comoedia finita est." Das Drama, mußte er sagen, wie schon Wiemarch bemerkt, nicht die Komödie. Ja wahrlich, ein Drama ohne Beispiel, dessen schmerzliche Entwickelung die Menschen betrachtet haben und das Gott in einer Absicht, welche lange unter dem Geheimnisse seiner Vorsehung verborgen geblieben ist und erst jetzt sich zu enthüllen scheint, so geordnet hat.

In demselben Augenblick, wo Beethoven den Geist aufgab, brach ein Gewitter mit einem furchtbaren Hagelschauer über der Hauptstadt von Oesterreich aus, gleichsam als wollte die Natur ein Bild von dem weithin schallenden Rufe mit den herben Finalen einer Tragödie geben, das soeben geendet hatte, und als wollte sie zugleich an eine der erhabensten Schöpfungen des Dahingeschiedenen erinnern.

Die drei Stilarten Beethoven's.

In dem vorletzten Kapitel habe ich den Gang und das Streben der Kunst während der fünfundzwanzig ersten Jahre unsers Jahrhunderts angedeutet, welcher Zeitraum ungefähr die sämmtlichen Werke Beethoven's umschließt. In diesem Kapitel, der Fortsetzung des genannten, werde ich zu zeigen haben, daß Beethoven, das heißt die große Instrumentalmusik, denselben Anstößen, wie die gleichzeitige dramatische Musik folgte, und daß die Entwickelung dieser beiden Kunstzweige gleichen Schritt hielt. Wir wollen zunächst diese Tendenzen genauer bestimmen und von der Allgemeinheit der Thatsachen sondern.

Vor der französischen Revolution von 1789 bildeten die Musiker namentlich in Deutschland einen niedern Stand und unterschieden sich durch Erziehung und Lebensweise nicht sehr von den einfachen Handwerkern. Viele unter ihnen machten sich leider durch ein unordentliches Leben bemerkbar. Diejenigen, denen ihr Talent Zutritt zu der vornehmen Welt verschaffte, amüsirten die Gesellschaft, ohne sich in sie zu mischen, und wenn ein großer Herr einen Musiker in seine Dienste nahm, so zählte er ihn zu seinen Leuten, wovon Mozart ein Beweis ist, der mit den Bedienten des Erzbischofs Colloredo speisen mußte. Haydn nahm lange Zeit eine ähnliche Stelle bei dem Fürsten Esterhazy ein. Wenn Gluck und Händel

in Frankreich und England auf würdigere Weise behandelt wurden, so rührte dies daher, daß der Adel dieser Länder, reicher und aufgeklärter als der deutsche, und weniger altfränkisch in seinen Standesvorurtheilen, schon damals begriff, daß man sich selbst ehrte, wenn man solchen Männern die gebührende Ehre erwies. Uebrigens scheinen weder Gluck, noch Händel, noch Haydn, noch Mozart, noch irgend ein anderer deutscher Musiker des letzten Jahrhunderts den Begriff ihres Standes so ausgedehnt zu haben, wie dies heutzutage mit dem Wort Künstler geschieht, das am Ende gar nichts mehr bedeuten wird, weil es zu viel bedeuten soll. Die großen Künstler von ehemals begnügten sich damit, es durch ihre Werke zu sein, und hielten es nicht für nothwendig, es im Aeußern zu zeigen, sich von den gewöhnlichen Sterblichen durch Tracht, Haar- und Bartwuchs zu unterscheiden, durch eine Ausdrucks- und Handlungsweise, welche andere Leute sich nicht erlauben, und durch ein Gewirr von mehr oder weniger excentrischen Ideen über Dinge, die der Kunst fremd sind, was denn das heutige Deutschland eine Weltanschauung nennt, sich bemerkbar zu machen. Sie begnügten sich damit, ihr Handwerk zu erlernen, und aus ihren Lebensbeschreibungen geht nirgends hervor, daß sie sich ernstlich mit etwas anderm als mit Musik beschäftigt hätten. Aber diese, die Musik, verstanden Bach, Händel, Haydn und Mozart auch aus dem Grunde, wiewol es ihnen an philosophischer Bildung fehlte. Natürlich spreche ich hier nicht von Männern wie Mattheson, Fuchs, Forkel, Marpurg, Koch und andern, welche über die Geschichte, die Theorie und die Methode der Kunst geschrieben haben. Diese waren gelehrt, aber sie scheinen sich eben so wenig wie die praktischen Musiker um religiöse, politische und sociale Fragen bekümmert zu haben. Sie glaubten als ehrliche Bürger, man müsse seiner Profession nachgehen und alles was man nicht gelernt habe, bei Seite lassen.

Die Meister des vorigen Jahrhunderts beschränkten sich auf die besondere Kenntniß ihrer Kunst, sie waren Musiker und nichts anderes, und sahen in der Musik auch nichts anderes, als was wesentlich darin liegt, nämlich den physischen Reiz, den sie für das Ohr hat, das Vermögen, Gefühle und Bilder in der Seele zu erzeugen, und ohne Hülfe von Gedanken noch irgend einer objectiven Vermittelung einzig und allein kraft ihrer eigenen Natur zum Herzen zu sprechen. Sie sahen auch ein, daß die beiden Attribute der Musik, das sinnliche Vergnügen und der psychologische Eindruck, sich nicht eins ohne das andere offenbaren können und daß man, sobald man das Ohr beleidigt, auch nicht mehr zum Herzen und zur Phantasie sprechen kann. In dieser so einfachen Wahrheit liegt die Uebereinstimmung, oder vielmehr die Identität des Schönen und des Wahren in der Musik.

In den Werken für das Theater und im allgemeinen bei der angewandten Musik, sei es auf das Wort oder auf eine mimische Darstellung, oder auf irgend etwas anderes, konnten die Meister des vorigen Jahrhunderts von den unsrigen in Bezug auf das Grundprinzip nicht abweichen, da dieses unwandelbar verlangt, die Bedingungen des Programms so treu wie möglich zu erfüllen. Aber es gibt andere Werke der reinen Instrumentalmusik, bei denen der Componist sich entweder selbst ein Programm wählen, oder keines annehmen kann, um sich dem Fluge einer freien Begeisterung zu überlassen. Hier scheiden sich die Grundsätze und es bieten sich dem Componisten mehrere Wege dar.

Sobald die Augenmusik des Mittelalters aus dem Zustande von Unbedeutendheit, in welchem sie sich für das Ohr befand, herausgetreten und mit Hülfe der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus eine Sprache geworden war, mußte sie für die Zuhörer immer irgendeinen Sinn haben, wenn sie nicht aufhören wollte Musik zu sein. In der Vocalmusik

war der Sinn stets durch das Wort bezeichnet, selbst wenn die Noten ihn verfehlt hätten: aber wo sollte man ohne Text oder irgendeine andere Andeutung den Sinn hernehmen und wie sollte man ihn ausdrücken?

Die Vocal- und die Instrumentalmusik sind zwei Zwillingsschwestern, deren Geburt bis auf die Erschaffung der Welt zurückgeht; denn man kann kaum zweifeln, daß der erste Sänger auch den ersten Pfeifer auf einem Rohr oder auf einem Dudelsack zum Zeitgenossen gehabt habe. Allein die eine Schwester blieb im Wachsthum so entsetzlich weit zurück, daß man sie Jahrtausende lang wie eine Unmündige betrachtete, die unabänderlich der Vormundschaft der andern Schwester unterworfen bleiben müßte. Was spielte in der That die Instrumentalmusik im Alterthum und im Mittelalter bis zum Eintritt des 18. Jahrhunderts für eine Rolle? Melodie begleiten oder mitspielen, den Schritt beim Tanzen oder Marschiren regeln, den Ton beim Auftreten auf der Scene und auf der Rednerbühne, oder den Takt zu pantomimischen Bewegungen angeben, die Festtage vom Thurm blasen, in der Kirche ein Vorspiel zum Choral und im Theater, ehe der Vorhang aufgeht, zur Oper machen: das waren alles Anwendungen der Instrumentalmusik, die ihren eigentlichen Gesetzen widersprachen und sie nicht zu einem unabhängigen Kunstzweig gedeihen lassen konnten. Man wollte sie endlich frei machen, als das Orchester aufkeimte; aber welches sollten die Bedingungen und die Resultate dieser Freiheit sein, welche die Instrumentalmusik, das heißt die reine Musik, nicht kannte, sie, die immer Sklavin gewesen war?

Philosophen, die im Stande sind alles zu erklären, das heißt, so wie die Philosophie es erklärt, haben behauptet, daß die Musik, so wie die andern Künste, dem Nachahmungstrieb des Menschen ihren Ursprung verdankte. Demnach wären die ersten musikalischen Versuche den Menschen durch das

Rieseln der Quellen, das Gezwitscher der Vögel, das Pfeifen des Sturms, das Rollen des Donners und anderes Geräusch der Außenwelt eingegeben worden. Lassen wir diese Theorie auch nur gelten, was sie werth ist, so muß ich doch daran erinnern, daß die Nachahmung durch Onomatopöie, die materiellste und rohste von allen, sich auf natürliche Weise den Instrumentalcomponisten darbieten mußte, die erst am Suchen nach dem Prinzip waren, nach welchem sie schaffen wollten. Uebrigens war diese Art von nachahmenden musikalischen Effecten schon zu einer Zeit bekannt, wo es noch keine Instrumentalmusik gab. So finden wir z. B., daß Clement Jannequin im 16. Jahrhundert für vier oder fünf Stimmen „das Weibergezänk, die Schlacht, den Gesang der Vögel, die Hirschjagd" u. s. w. geschrieben hat. Stücke von merkwürdiger Eigenthümlichkeit, die Fetis sehr lobt. Indessen ist die musikalische Malerei, wie man es jetzt nennt, nur ein sehr dürftiges Mittel, da die Wirkungen, welche die Musik durch sie erreichen kann, außerordentlich beschränkt sind. Geht sie über ihre natürlichen Grenzen hinaus, so wird sie eine Kinderei, welche niemals einer Composition von einiger Länge durch sich allein auch nur den geringsten Werth geben kann, wenngleich dasselbe Verfahren, mit Maß und Kunst angewendet, Resultate liefert, welche die größten Meister, wie Haydn, Mozart, Mehul, Beethoven und Weber, nicht verschmäht haben.

Die Instrumentalmusik brachte gleich bei ihrer Geburt im 17. Jahrhundert als Erstlinge eine Menge von Erzeugnissen dieser Gattung, welche immer kindisch ist, wenn sie systematisch betrieben wird. Man hatte nicht genug daran, Töne der Natur durch musikalische Klänge nachzuahmen, man wollte sogar die Farben darstellen. Man malte den Regenbogen und Gott weiß was alles noch mit rothen, blauen und gelben Noten, um den Spielern einen Wink für das

Verständniß der malerischen Intentionen des Componisten zu geben. Doch erinnerte man sich bald daran, daß die Musik für die Ohren und nicht für die Augen gemacht sei, und die Malerei der sinnlichen Gegenstände wurde im allgemeinen als die roheste und unfruchtbarste von allen Tendenzen der Kunst aufgegeben.

Ein anderer Weg bot sich den Instrumentalcomponisten dar, der scheinbar besser war und leichter zum Ziele führen mußte. Das Ziel war aber die Erzeugung eines Sinns der Musik in den Werken, in denen Worte ihn nicht geben. Hatte man denn nicht Muster dafür in der Vocalmusik, der allein guten und allein geachteten, weil sie die allein verständliche war? Konnte man nicht die Formen von ihr entlehnen und eine Colonie bilden, welche die Regierung und die Gesetze des Mutterlandes, nachdem sie dessen Joch abgeschüttelt, mit in ihre neue Heimat nimmt? Was gesungen werden kann, kann auch gespielt werden. Also brauchte man ja nur in einem Musikstück für Instrumente eine Reihe von Arien, Duetten, Chören und Recitativen ohne Worte anzubringen. Das war, wie ich anderswo bemerkt habe, die Oper ohne Text, eine buntscheckige Glasbude, eine Folge von unzusammenhängenden Melodien, eine angewandte Musik, die auf nichts angewandt war, ein Unsinn anstatt des Sinns, den man gesucht hatte.

Endlich erhoben sich am Horizonte des 18. Jahrhunderts jene großen Lichtbringer der Tonkunst, jene schöpferischen Geister, welche die unzerstörbaren Typen des Schönen und Wahren jeder Gattung aufstellen, den Wohlklang und Ausdruck mit dem Contrapunkt vereinigen, das Oratorium und die lutherische Kirchenmusik, den mehrstimmigen Choral, gründen, zu den alten Schätzen der katholischen Kirchenmusik die Schätze der neuen Melodie und Instrumentation hinzufügen, die Vernunft und die Wahrheit in das musikalische Drama einführen und es zur denkbar höchsten Vollkommenheit erheben,

und zuletzt das große Problem der Instrumentalmusik lösen sollten.

Bach und Händel zeigten zuerst in ihren fugirten Werken für Orchester, Orgel und Klavier, daß, wenn die Einheit und der Sinn einer Oper in einem logischen Gedanken, welcher das Gedicht ist, liegen, der Sinn und die Einheit eines Instrumentalwerks in einem musikalischen Gedanken, welcher das Thema ist, liegen müssen. Als die Instrumentalisten den dramatischen Componisten nachahmten, hatten sie nur ein Allerlei von gänzlich verschiedenen und heterogenen Dingen zusammen gebracht, das viel Aehnlichkeit mit jenen literarischen Ragouts hatte, nämlich Büchern, worin man alles, nur nicht das, was der Titel verspricht, findet, und deren einheitlichen Charakter nur der Einband zu Stande bringt. Man mußte im Gegentheil ein Instrumentalwerk nach dem Plan eines guten Buches anlegen und ausführen, welches vor allem von dem spricht, was es verheißt. Deshalb mußte man ein Thema oder Hauptmotiv wählen, ihm verwandte Gedanken hinzufügen oder entgegenstellen, aber nur um die Herrschaft des Themas, auf welches alles zurückgeführt werden muß, desto fester zu begründen; man mußte aus der Verbindung der Themas klare Folgen ziehen, um daraus eine fließende, logische und nicht eintönige Rede zu machen, die der Seele vollkommen verständlich ist, obwol man sie nicht in Worte übersetzen kann, eine Rede, die sich ganz und gar durch die Ordnung und Folge der Töne erklärt, gerade so wie die mündliche Rede durch die Wahl und Anordnung der Worte klar wird. Das ist es, was ich reine Musik nenne. Eine gute Fuge erfüllt vollkommen alle diese Bedingungen. Sollte daraus folgen, daß sie der Gipfelpunkt der Kunst sei, wie einige deutsche Theoretiker des vorigen Jahrhunderts behauptet haben? Ich glaube nicht. Die Fuge war der Haupthebel der höhern Instrumentalmusik, das Mittel

zum Zweck, nicht der Zweck selbst. Ihre Theorie lehrte den Componisten das Thema behandeln, um eine gute Rede daraus zu machen, sie zeigte ihm die Anordnung, Klarheit, Methode, motivirte Folge der Ideen, die Kunst der Entwickelung und der Uebergänge. Folglich stellte der fugirte Stil mit seinen strengen und gewissermaßen didactischen Formen die musikalische Logik und nichts weiter dar. Das Poetische schloß er nicht in sich, es war ihm sogar hinderlich; denn in einer Fuge ist kein Raum für Phantasie, Gefühl und Leidenschaft.

Sonach mußten der fugirte und der freie Stil sich verbinden und einander ergänzen, um die reine Musik mit allen ihren unberechenbaren Schätzen und ihren unendlichen Ausdrucksmitteln auszustatten, um in ihr die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Freiheit in der Ordnung und die Poesie in der Logik zu verwirklichen. Dieser glückliche und herrliche Bund, welcher den melodisch-thematischen Stil erzeugte, ist vorzüglich das Werk von Joseph Haydn, ein Werk, das ihm auf immer unter den Entdeckern in der Musik den ersten Platz sichert. Alles Schöne und Große, das man später in der Symphonie und in der Kammermusik findet, beruht auf dem Princip der freien thematischen Entwickelung, welches Haydn entdeckt oder wenigstens seine wesentlichen Consequenzen durchgeführt hat. Alle großen Instrumentalcomponisten, Beethoven eingeschlossen, haben ihn zum Muster genommen und müssen ihn im organischen Bau ihrer Compositionen zum Muster nehmen, wenn sie dem Zuhörer verständlich und mit sich selbst in Uebereinstimmung bleiben wollen; denn der musikalische Gedanke kann sich ebenso wie der geistige nur über ein gegebenes Thema und den Gesetzen der Logik gemäß entwickeln.

Diesen melodisch-thematischen Stil, den Haydn und seine Vorläufer Sammartini in Italien und Emanuel Bach in

Deutschland erfunden hatten, brachte Mozart auf die höchste Stufe der Vollkommenheit, und darin ragte er, der in allem hervorragte, am meisten hervor. Er führte die fugirte Schreibart sogar in die dramatische Musik ein, für welche sie weniger nothwendig und viel schwieriger anzuwenden ist. Dennoch verdanken die Mozart'schen Opern ihren Vorrang vor allen übrigen dieser Mischung, oder vielmehr dieser Verschmelzung der Melodie, als des unsteten Elements der Musik mit dem fugirten Contrapunkt, als dem beständigen Elemente derselben. Das ist wenigstens meine Ansicht. Wir müssen allerdings anerkennen, daß Gluck, Mehul, Cherubini und Spontini anhaltender und eigentlicher dramatisch sind als Mozart; daß Rossini glänzender, melodiöser, geschmückter und sangbarer ist, wenigstens für wirkliche Sänger; daß endlich Weber, der den großen Meistern der französischen Schule an Wahrheit und Richtigkeit der Declamation und an Kraft des Ausdrucks gleich kam, sich höher als alle andern in die Regionen der idealen Romantik geschwungen hat. Worin ist denn nun Mozart ihnen überlegen? Darin, daß seine Musik an und für sich, vom Drama getrennt, klarer durch ihren eigenen Sinn, eindringlicher durch ihre eigene Logik, schöner durch ihre eigene Schönheit ist, als die Opernpartituren aller andern Meister, wenn man diese derselben Probe unterwirft. Damit ist also gesagt, daß Mozart's Opern sich mehr dem Charakter der reinen Musik nähern, oder mit andern Worten, daß die Anwendung auf einen Text ihrer Musik weniger von ihrem innern und absoluten musikalischen Werth genommen hat.

Ehe er starb, wollte Mozart sich noch einmal ganz zusammenfassen. Er schrieb die Ouvertüre zur Zauberflöte, in welcher der idealste Sinn, der ausgesuchteste Wohlklang, mit dem größten Glanz der Instrumentirung verbunden, in den Formen des strengsten thematischen Stils, das heißt im

Fugenstil selbst, enthalten sind. Diese Ouvertüre ist ein Werk, welches keiner Epoche anzugehören scheint, sondern alle zusammenfaßt und uns gleichsam die Quintessenz aller musikalischen Zeitalter gibt, ein Werk, welches das letzte Ziel und das letzte Wort der Kunst für die Kunst ist, sowie der vollkommenste Ausdruck des Genies seines Verfassers. Ich habe noch dieselbe Meinung über diese Ouvertüre, die ich vor zwanzig Jahren aussprach, daß sie die Krone der ganzen Instrumentalmusik sei, wozu ich jetzt allerdings hinzufügen muß, daß ich von der Musik vom Standpunkte Haydn's und Mozart's, also vom Standpunkt des vorigen Jahrhunderts aus, sprach. Dieses Urtheil war also nicht eine Verneinung des Fortschritts, den die Instrumentalmusik machen konnte und wirklich gemacht hat, indem sie der Bahn folgte, welche ihr ein neuer Gesichtspunkt eröffnete, der zwar für die technische Grundlage der Composition derselbe blieb, aber in Beziehung auf ästhetische Tendenz verwickelter und ausgedehnter wurde. Um mich ganz verständlich zu machen, woran mir hier sehr viel liegt, stelle ich die folgende Frage: gibt es unter allen Erzeugnissen der alten und neuen Musik irgendetwas, das diese Ouvertüre in der Factur übertrifft, das heißt in der gelehrten und künstlerischen Verbindung der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus, des fugirten Contrapunkts und der verschiedenen Klangfarben der Instrumente, mithin aller Elemente der Kunst zu dem Zweck, eine rein psychologische oder musikalische Wirkung auf den Zuhörer zu machen, eine Wirkung, die durchaus keines directen Appells an ihr Verständniß bedarf? Ich glaube nicht, daß ein unparteiischer, competenter und nicht zu verwerfender Richter sich zu der Antwort entschließen würde: O ja, es gibt Werke, in denen die Factur noch vorzüglicher ist, als in der Ouvertüre zur Zauberflöte. Alles, was man sagen könnte, würde darauf hinauslaufen, daß andere Werke die

absoluten technischen Vollkommenheiten des Mozart'schen Werks durch Schönheiten anderer Art, die mehr und allgemeiner gefallen, aufwiegen und selbst übertreffen. Das gebe ich zu; aber alsdann würden diese gleichwiegenden Schönheiten, wenn sie außer den Verbindungen von Melodie, Harmonie und Rhythmus, woraus die Musik besteht, noch von etwas anderm herrührten, doch keine rein musikalischen Schönheiten sein! Wenn meine Gegner, die mich anklagen, ungerecht gegen Beethoven zu sein, diese Schlußfolge annehmen wollten, so würde es vielleicht möglich sein, uns zu verständigen.

Herr von Lenz sagt: „Die Fuge paßt jetzt nicht mehr zu unsern Sitten", und dies Wort enthält trotz seinem etwas eigenthümlichen Ausdruck eine große Wahrheit. Nach der letzten Symphonie Mozart's und der Ouvertüre zur Zauberflöte sollte und mußte ein anderes Princip in der Instrumentalmusik dem Princip der Kunst an und für sich folgen; dieses letztere hatte mit der Fuge angefangen und mußte auch mit der Fuge endigen. Sobald eine Entwickelung ihr letztes Ziel, ihre Säulen des Herkules erreicht hat, so gestaltet sich die Kunst um, weil sie nicht stehen bleiben kann und weil die vorwärts oder rückwärts schreitende Bewegung das Gesetz ihres Lebens ist. Das beweist uns die Geschichte der Musik auf jeder großen Seite, welche den Namen eines berühmten Neuerers als Unterschrift trägt. Eine andere noch viel mächtigere Veranlassung, als diese historische Nothwendigkeit, fiel mit dieser zusammen, um die Zukunft herbeizuführen, welche die Musik nach Haydn und Mozart erwartete. Es war die französische Revolution, diese Begebenheit von unermeßlichen Folgen, deren Stoß überall fühlbar wurde, die alles veränderte, die Menschen und die Dinge, die Kunst und die Künstler, und folglich auch die Musiker und die Musik, da

der Geschmack sich nicht weniger verändert hatte, als alles Uebrige.

Wir haben gesehen, unter welchen Zeitverhältnissen die Reform der dramatischen Musik in Frankreich zu Stande kam und wie sie sich von da über ganz Europa verbreitete. Natürlich konnte die Instrumentalmusik davon nicht unberührt bleiben, und alles, was wir über den Charakter der neuern Oper gesagt haben, findet ebenfalls seine Anwendung auf die Werke, welche man in demselben Geiste für die Instrumente allein componirte. Die Effectmusik, so wie ich sie zu charakterisiren versucht habe, herrschte überall. Diese bedeutende Veränderung in der allgemeinen Tendenz der Kunst hing mit der Verwandlung zusammen, die mit den Künstlern und ihren Zuhörern vorgegangen war. Nach Maßgabe, wie die Folgen der Revolution sich entwickelten und in Deutschland mit den neuen Ideen eine Art von Bildung verbreiteten, welche die Stände, die keine Universitätsstudien machen, aus den Zeitungen schöpfen, traten die Musiker ebenso wie alle andern aus ihrem beschränktern Kreise heraus und nahmen Theil an der allgemeinen Bewegung der Geister. Der Sinn für Musik hatte die Sucht zur Versemacherei verdrängt und verbreitete sich wachsend in ganz Europa, und dies machte die Musiker unabhängiger von den Höfen und den großen Herren und abhängiger von der Masse des Publikums, das größtentheils aus ihres Gleichen bestand. Das Publikum übte aber natürlich auf sie einen ganz andern Einfluß aus, als ihre frühern Gönner. Viele fingen an, sich mit andern Dingen zu beschäftigen, als mit ihrem Handwerk, und warfen sich auf die Politik. Das war freilich ein Gewinn für die Unterhaltungen bei einer Kanne Bier, aber ein Verlust für die musikalischen Studien, welche weniger stark betrieben wurden als im 18. Jahrhundert. Man verließ sich mehr auf das Genie und vernachlässigte den wissenschaftlichen

Theil der Composition. Ein Beweis davon ist es, daß es unter den großen Meistern unsers Jahrhunderts nur zwei gibt, die man in der alten Bedeutung des Worts gelehrte Componisten nennen kann: Cherubini und Mendelssohn.

Diese Beschäftigungen und Gedanken, denen sich die Musiker ebenso hingaben, wie alle die von dem Strom der Revolution mit fortgerissen wurden, mußten nothwendig in ihre Werke übergehen und sich bis auf einen gewissen Punkt auf eine oder die andere Weise darin wiederspiegeln. Man fühlte das Verlangen, die Kunst, der man sich gewidmet, den Ideen und Ereignissen des Tages anzupassen; man wollte die Musik dem Volke nähern, indem man sie zum Organ seiner Meinungen oder, was immer dasselbe ist, seiner Leidenschaften machte. Nichts war freilich leichter als dies für diejenigen, welche Texte zu componiren hatten. Mit Worten im Bunde kann die Musik alles ausdrücken. Auch ließen die Dichter ihre musikalischen Patrone nicht im Stich und schrieben Tendenzopern, wie den „Wasserträger", „Die Vestalin" und später „Wilhelm Tell", „Die Stumme von Portici", „Die Hugenotten" und „Den Propheten", um nur die bekanntesten zu nennen. Nun kam es darauf an, wie es die Instrumentalcomponisten ihrerseits anfangen würden, um nicht musikalische Ideen blos durch Töne auszudrücken.

Mitten unter diesem neuen Geschlecht von Musikern befand sich ein Mann, der, größer als die andern, bestimmt war, an die Spitze des Jahrhunderts zu treten, weil das ganze Jahrhundert in ihm lebte. Dieser Mann war Beethoven. Ebenso wie alle Elemente der Musik, ihre vielfachen Formen und Tendenzen in Mozart zusammen liefen und sich in seinem Stil miteinander verschmolzen, ebenso hatte sich die Ideologie der alten und neuen Zeit, Plato's Republik und der Pantheismus, die griechischen Dichter und Shakespeare, Geschichte, Politik und zuletzt auch Philosophie in Beethoven's Kopf ein-

gewohnt, nicht um durch gelehrte Kenntnisse darin Früchte zu tragen, da ein künstlerischer Kopf sich nie in einen philosophischen verwandeln kann, sondern um seiner unendlichen musikalischen Schöpferkraft Nahrung zu geben.

Einen andern bedeutenden Unterschied zwischen Mozart und Beethoven bedingte ihre gesellschaftliche Stellung, das Resultat der Veränderung, die mit der Welt vorgegangen war. So sehr Mozart von allen denjenigen abhängig war, mit denen er in geschäftlicher Verbindung stand, so sehr schien Beethoven die Menschen zu beherrschen, die er brauchte, um leben zu können. Er lief den Stellen nicht nach, die Stellen suchten ihn und er verschmähte sie. Die Musikverleger plünderten ihn nicht, er legte ihnen seine eigene Taxe auf, wie er seine Launen und Einfälle den großen Herren aufzwang, die zugleich seine Beschützer waren und ihm den Hof machten. Er hatte den Erzherzog Rudolph zum Schüler, der sich mehr geschmeichelt fühlte, Stunden von einem solchen Lehrer zu bekommen, als Beethoven, eine kaiserliche Hoheit in der Musik zu unterrichten. Was war ein Erzherzog, überhaupt ein Titel für den Mann, der sich vielleicht dem glücklichen Soldaten für gleich hielt, den er hatte verherrlichen wollen, aber mit ihm brach, sowie sich der Soldat in einen Kaiser verwandelte! Indessen geruhte Beethoven doch trotzdem, daß er wenig Geschmack an Königen fand, sich freundlich gegen sie zu zeigen, wie er selbst, sei es aus Scherz oder als Geständniß, sagt. Und konnte er sich nicht wirklich als eine große und rechtmäßige Macht betrachten, der Mann, der die Phantasie seiner Zeitgenossen so beherrschte, daß die Fremden ihn nur mit Bangigkeit anredeten, wie eine Majestät, vor dem sich alle neigten und der sich selbst niemals vor jemand neigte.

Aus diesem Verein von so außerordentlichen persönlichen Eigenschaften, von so chimärischen Ansichten über Fragen, die

der Kunst fremd waren, und so sonderbar übertriebenen Meinungen von der Tragweite und den Grenzen der Kunst selbst mußte eine Weltanschauung hervorgehen, die verschieden von allem war, was die Musiker bis dahin gedacht und geglaubt hatten.

Beethoven, den sein Genie berufen hatte, die Erbschaft von Haydn und Mozart in der Instrumentalmusik anzutreten, nahm beide auch wirklich zu Vorbildern, das heißt, er ahmte ihnen nach, wie ein großer Künstler großen Künstlern nachahmt, die vor ihm da waren: er benutzt nämlich ihre Entdeckungen und setzt sie in historischer Ueberlieferung fort, aber ohne seine eigene Natur zu verleugnen, indem er im Gegentheil seinen Werken einen so sichtbaren Stempel von Originalität aufdrückt, daß sie eine neue Epoche der Kunst bezeichnen. Dies war der Charakter der ersten Schreibart Beethoven's. Allein die reine Musik oder die Kunst an und für sich konnte einen Geist nicht befriedigen, der so viele der Musik fremde Beziehungen umfaßte und welcher glaubte, daß die Kunst sich diesen anpassen könnte. Er suchte in der Musik nicht allein neue Mittel und Wirkungen, sondern ein neues Princip, und glaubte dies in der Verbindung einer poetischen oder objectiven Idee mit der musikalischen oder subjectiven Idee, welche das Thema ist, zu finden. Uebrigens war die Sache nicht neu. Es war dies schon zuweilen in den Programm-Symphonien geschehen, aber niemals gut genug, um das erklärende Wort zwischen Verfasser und Publikum entbehren zu können, das übrigens auch Beethoven selbst für das vollkommene Verständniß einiger seiner Werke nicht für überflüssig hielt. Wir finden über diesen Gegenstand folgende merkwürdige Stellen bei Schindler.

Im Jahre 1816 hatte Beethoven, von verschiedenen Seiten dringend dazu aufgefordert, sich entschlossen, eine neue Ausgabe seiner Klaviersonaten vorzubereiten, in welcher die

poetische Idee angegeben werden sollte, welche er vielen seiner Compositionen zu Grunde gelegt hatte, um deren Verständniß zu erleichtern und die Art der Ausführung genauer zu bezeichnen. Die Gründe, welche Beethoven hinderten, diesen Plan auszuführen, waren erstens der Proceß mit seiner Schwägerin, zweitens die Unmöglichkeit mit Hofmeister in Leipzig, der die Ausgabe übernehmen wollte, einen befriedigenden Vertrag abzuschließen.

Weiterhin erfahren wir durch Schindler, daß Beethoven im Jahre 1823 von neuem und noch stärker den Wunsch hegte, eine Ausgabe nach demselben Plan zu veranstalten, und zwar damals nicht blos von den Klaviersonaten, sondern von seinen sämmtlichen Werken, die Symphonien mit einbegriffen. Die vortheilhaftesten Anerbietungen wurden ihm von den Musikverlegern fast aller Länder gemacht; aber seine eigenen sonderbaren Launen, seine ewige Unentschlossenheit und noch mehr die Manöver seines Bruders Johann hinderten die Unternehmung, die ebenso wenig wie der frühere Plan zur Ausführung kam. Schindler beklagt dies als ein wahres Unglück für Beethoven's Musik. „Was würden z. B.", sagt er, „die Pastoralsymphonie und selbst die heroische sein, wenn die Idee derselben nicht vorher bekannt und erklärt worden wäre? Um wie viel besser macht sich die Empfindung, die in der Sonate Werk 81 vorherrscht, dem Zuhörer und dem Spieler verständlich durch die einfache Ueberschrift, welche der Componist darüber gesetzt hat: „Les adieux, l'absence et le retour."

Ich berufe mich auf diese Geständnisse Schindler's, welche so viel als nur möglich die Ideen rechtfertigen, die ich in meiner Biographie von Mozart über die Instrumentalmusik ausgesprochen habe und über welche ich so lebhaft angegriffen worden bin. Schindler hat mich sicher nicht gelesen, sonst würde er nicht so gesprochen haben. Der schätzenswerthe

Biograph erlaube uns indessen die Bemerkung — um ihn über das Unglück zu trösten, das er beklagt — daß jedes musikalische Werk, das gut und ausdrucksvoll geschrieben ist, sein Programm oder vielmehr eine Menge Programme in sich selbst trägt und daß nichts leichter ist, als eins für alles, was man will, zu finden, wenn die Töne überhaupt nur irgendetwas sagen. Die Eindrücke der Musik rufen oft Bilder hervor, gleichsam allegorische Brücken, die uns zu Vorstellungen und Begriffen führen; aber die Bilder sind unendlich verschieden, je nach der Persönlichkeit des Zuhörers, dem Grade seiner musikalischen Bildung, der Gemüthsstimmung, der guten oder schlechten Ausführung und noch vielen andern Dingen, sodaß ein jeder zu einem verschiedenen Programm kommt, daß sich von selbst in dem Sensorium commune beim Zuhören bildet. Indessen liegt doch der Unterschied zwischen der reinen Musik und derjenigen, welche auf einer poetischen oder objectiven Idee beruht, darin, daß bei den Erzeugnissen der erstern das Programm aus der Musik, bei den Erzeugnissen der andern die Musik aus dem Programm hervorgeht oder hervorgehen soll; ein wesentlicher und tiefer Unterschied, wiewol er wie Wortspiel aussieht. Man begreift in der That, daß der Componist, der in uns eine bestimmte Idee mit Hülfe von analogen Bildern anregen will, zu Berechnungen und Combinationen seine Zuflucht nehmen muß, welche die musikalische Vernunft allein ihm nicht darbieten kann. Solange indessen diese Vernunft, das Gesetz der reinen Musik, ein solches Uebergewicht in einem Instrumentalwerke hat, daß dieses in allen seinen Theilen vollkommen verständlich wird, kann der Componist, wenn ihm das gut dünkt, seine Hintergedanken geheim halten. So bedürfen denn auch die großen und wahrhaften Meisterwerke Beethoven's, seine lichtvollen Schöpfungen nicht mehr der Fackel eines Programms, als Haydn's und Mozart's Sym-

phonien, und wäre dem nicht also, so würden sie jedenfalls unter diesen stehen. Dagegen theilen wir allerdings Schindler's Bedauern in Bezug auf diejenigen Werke von Beethoven, deren musikalischer Sinn manchmal nicht klar ist. Der Componist würde der Welt einen großen Dienst geleistet haben, wenn er diesen Sinn in Worte übersetzt hätte; er würde dadurch den Kritikern ein Meer von Tinte und der menschlichen Vernunft manchen Schimpf erspart haben.

Im Grunde war die Verfolgung einer poetischen Idee in der Instrumentalmusik das Resultat des Anstoßes, den Cherubini in seinen Opern gegeben. Man hatte dabei die Absicht, die Musik dadurch dem Volke mehr zugänglich zu machen, daß man ihr einen bestimmtern, schärfer umrissenen und bezeichnendern Charakter gab, der sich der Klarheit dramatischer Bedeutung mehr näherte und eben dadurch größern Effect auf die Masse der Zuhörer machte. Aus dem Kreise der sinnlichen Eindrücke wollte Beethoven in die Sphäre des Begriffs übergehen, die musikalische Idee mit einer Vorstellung oder einer geistigen Idee verbinden, das dramatische Element mit dem lyrischen verschmelzen, mit einem Worte, sich des idealen, unbestimmten und veränderlichen Programms bedienen, das sich von selbst in der Seele des Hörers bildet, ohne daß er es sucht, um ihn zu dem logischen Verständniß eines schon vorher gewählten und festgestellten Programms zu führen. In diesem Sinne schrieb er die heroische Symphonie, die bestimmt war, Bonaparte darzustellen, von dem er die Umgestaltung aller Monarchien in platonische Republiken erwartete. Bonaparte, auf diese Art betrachtet, war jedenfalls eine Idee; allein da das Gefühl des Heroischen, das sich damit verband, wesentlich dem Gebiete der Musik angehörte, so ging das Programm in dem Motiv des ersten Allegros auf, und das Resultat war ein Meisterwerk der reinen Musik, gerade so, als wenn kein Programm vorhanden

gewesen wäre. Dies war die zweite Stilart Beethoven's.

Man begreift, daß ein Mann wie Beethoven auf dieser neuen Bahn, sobald er sie einmal betreten, weiter gehen mußte, als jeder andere. Die großartigen und erhabenen Schönheiten, die er den natürlichen Ausdrucksmitteln der Kunst abverlangt und innerhalb der Grenzen des Möglichen durch sie erreicht hatte, befriedigten ihn nicht mehr; er überredete sich, daß man diese Grenzen überspringen und musikalische Bedeutungen, die nicht vom Gehör abhingen, schaffen könne, wenn man melodische und harmonische Formen combinirte, deren geheimnißvolle Verschmelzung bisher noch niemand gekannt hätte. Von diesem Augenblicke an sanken die großen Meisterwerke, die er früher geschaffen, in seiner Achtung, weil sie den Menschen noch nicht alles sagten, was die Musik ihnen sagen könnte. Es kam Beethoven nicht mehr weder auf die musikalische Idee, auf die Kunst an und für sich, noch auf die objective Idee an, das heißt auf die Anwendung einer Causalität auf die Wirkungen der reinen Musik. Schon seit langer Zeit zurückgezogen von der Welt und nur in sich selbst versenkt, wollte der große Künstler die Abstraction seines Ichs in der Musik wiedergeben, das heißt eine Folge von trostlosen Gedanken, eine tiefe Niedergeschlagenheit, unfruchtbare Träume und fortwährende Leiden, welches alles die Musik nicht im Stande war auszudrücken und woraus der Quell der Melodie nicht mehr hervorsprudeln konnte. Vielleicht hoffte er auch in gewissen Anhäufungen von Noten, die noch nicht versucht worden und für unmöglich gehalten wurden, ein Mittel zu finden, abstracte Ideen auszusprechen, ein neues Organ, das die Tonkunst zur Würde einer Lehrerin der Moral, Philosophie und Geschichte, oder selbst bis zur Höhe einer Offenbarung erheben sollte. Das war die dritte Stilart Beethoven's.

Der Leser wird gewiß nicht in dem Gesagten eine Darlegung von Thatsachen erblicken wollen; wir können die genaue Spur der Bahn nicht verfolgen, welche der Geist Beethoven's verfolgen mußte, um die Entfernung von einem Pol bis zum andern zu durchmessen. Was ich darüber gesagt habe, ist nur eine Vermuthung; aber sie grenzt an Wahrheit, weil sie vollständig aus Schindler's Buch hervorgeht und weil sie überdies allein die letzten Werke Beethoven's erklären kann, die man anfangs räthselhaft nannte, bis man darin die Musik der Zukunft entdeckte.

Fetis ist, wie ich glaube, der erste, wenigstens in Frankreich, gewesen, der die Umgestaltungen des Stils von Beethoven angegeben und seine sämmtlichen Werke in drei Klassen getheilt hat.* Der gelehrte Professor schildert diese Umgestaltungen mit dem ihm eigenen Scharfsinn, aber er gibt nur die Wirkungen an und konnte sich nicht lange bei den Ursachen aufhalten, deren Entwickelung die Grenzen eines Wörterbuchs überstiegen haben würde.

Später hat man sich an weitläufige Commentare über die drei Stilarten Beethoven's gemacht und sie an und für sich und in ihrer Aufeinanderfolge betrachtet. Kein Kritiker aber hat, so viel ich weiß, ihre Coexistenz bemerkt. Umgestaltungen des Stils findet man in den Werken vieler Musiker und fast aller, die viel geschrieben und lange genug gelebt haben, um sich einen Namen zu machen. Diese Veränderungen bezeichnen den Fortschritt eines Künstlers oder seinen Rückschritt, im Fall der letztere bei ihm stattfindet. Manchmal entsteht die Veränderung des Stils auch absichtlich durch Reflection oder Berechnung, z. B. bei Gluck, Cherubini, Spontini und Meyerbeer, die früher ihre Opern

* In seiner „Biographie universelle des musiciens", deren zweiter Band, welcher den Buchstaben B enthält, im Jahre 1837 herauskam.

im italiänischen Stil schrieben, später aber das entgegengesetzte System annahmen, das für ihre Interessen und ihren Ruhm ersprießlicher war, und dadurch nacheinander die Häupter der französischen Schule wurden. Uebrigens haben alle Musiker, die ihren Stil entweder mit Bewußtsein oder weil sie nicht anders können, verändern, das miteinander gemein, daß sie ihre alte Schreibart abschwören und sich in der neuen auf immer festsetzen. Nichts von alledem läßt sich auf Beethoven anwenden. Seine verschiedenen Stilarten lassen allerdings, wenn man sie untereinander vergleicht, eine Art von Aufeinanderfolge bemerkbar werden, welche nach der gewöhnlichen Ansicht ihre Wirklichkeit beweist; aber eine aufmerksame Untersuchung zeigt uns ebenso gut, daß diese drei Systeme, die sich im Grunde auf zwei zurückführen lassen, in Beethoven's Geist sich keineswegs einander ausschlossen; denn er hat sie in allen Perioden seiner Künstlerlaufbahn angewandt, nur in einem mehr und mehr ungleichen Verhältniß. Wenn wir auf sichere und praktische Weise die Kennzeichen der Erzeugnisse Beethoven's in Bezug auf die Zeit ihrer Entstehung festgesetzt haben werden, so werden wir ganz deutlich sehen, daß seine erste Manier sich sogar in der dritten wiederfindet, und daß die zweite nur eine Mischung der beiden andern ist, die aber im Interesse der Tendenzen, die zuletzt überwogen, in fortschreitendem Verhältniß geändert wurde. Auch muß ich im Vorbeigehen bemerken, daß man, wenn die Eintheilung von Beethoven's Werken in drei Klassen nicht schon allgemein angenommen wäre, ebenso gut deren vier, fünf oder mehrere machen könnte; denn es ist gewiß, daß die Violinquartette Op. 127, 130, 131, 132 und 135 unendlich weiter über die Symphonie in A-dur, dem Op. 92, mit welchem die dritte Periode anfängt, hinaus sind, als die gedachte Symphonie über die Trios Op. 1 hinaus ist. Fetis scheint

selbst auch anzudeuten, daß Beethoven abwechselnd zwei entgegengesetzte Systeme verfolgte, von denen das eine auf den Grundsätzen der Harmonie und den Forderungen des Ohres, wie bei allen Musikern beruhte, das andere außerhalb der Grammatik stand und nur ihm allein bekannt war. Er wendete diese beiden Systeme abwechselnd an und vermischte sie nach verschiedenen Verhältnissen, je nachdem die Idee des Werks mit den gewöhnlichen Kunstmitteln wiedergegeben werden konnte oder mehr oder weniger neue Mittel verlangte. Je mehr sittliche Erhebung und philosophische Tiefe die Idee hatte, desto wichtiger und ausgedehnter wurde die Anwendung der dritten Schreibart. Dadurch erklärt sich zweierlei: erstens die Geringschätzung, welche die Werke von 1795—1814 am Ende dem Componisten einflößten, und zweitens die Unmöglichkeit, für den Anfang der dritten Schreibart eine genaue Zeitgrenze zu bestimmen, weil, wie man sieht, die zweite stufenweise in die dritte übergeht.

Ich komme zum Schluß und sage, daß die Verwandlungen des Stils bei Beethoven weit weniger das Resultat der natürlichen Entwickelung des Künstlers waren, als die Folge der Verirrungen, in welche der Geist des Menschen gerieth. Diese Thatsache erscheint hier nur noch als Vermuthung oder Setzung, und kann vollständig erst auf dem Wege der musikalischen Kritik erwiesen werden. Wenn wir zu der genauern Prüfung der Werke des großen Künstlers kommen werden, so werde ich durch Anführungen und Notenbeispiele, welche immer die besten Beweise für Musikverständige sind, zeigen, daß die letzten Arbeiten Beethoven's das Ende eines immer ungleichern Kampfes zwischen Wahrheit und Irrthum bezeichnen, zwei Worte, die man hier in ihrer strengsten und absoluten Bedeutung nehmen muß. Der Irrthum des großen Künstlers ist ohne Beispiel, aber auch noch nie scheint er auf befriedigende Weise erklärt worden zu sein.

Der Wunsch und auch — warum sollte ich es nicht gestehen? — die Hoffnung, einiges Licht auf einen Gegenstand von so hohem Interesse zu werfen, hat mich vor allem bestimmt, dieses Buch zu schreiben.

Nun will ich versuchen, Beethoven's gesammte Production mehr oder weniger ausführlich zu charakterisiren, nicht aber in der Ordnung der Stilverwandlungen, wie sie Fetis angibt, sondern nach der Ordnung der Perioden, die Schindler festgesetzt hat. Ich habe diese letztere Eintheilung vorgezogen, weil sie mir verstattet, die Werke nach ihrer Reihenfolge durchzugehen, während die Eintheilung nach Stilarten mich um diesen Vortheil gebracht hätte, da diese sich überall vermischt finden, wie ich schon bemerkt habe. Nur habe ich mir erlaubt, die erste Periode um vier Jahre zu verlängern, da kein biographischer Umstand ihre Grenze bestimmt und die zweite Schreibart Beethoven's zweifelsohne mit dem Jahre 1804 beginnt.

Meine Bemerkungen werden sich auf die Compositionen derjenigen Gattungen beschränken, in welchen Beethoven, wie heutzutage anerkannt ist, keinen über sich und keinen neben sich hat, ich meine die Symphonien und die Kammermusik für das Pianoforte und die Violine. Für den Gesichtspunkt meiner Arbeit war es unnöthig, von seiner Oper, seinen Messen und seinem Oratorium zu sprechen, weil diese Werke ihn nicht auf den ersten Platz der Opern- und Kirchencomponisten gestellt haben.

Beethoven's Werke.

Erste Periode.

1795—1804.

Es gibt noch Leute, sogar Kritiker, die sich einbilden, daß die erste Stilart Beethoven's seine Jugendarbeiten umfaßt, gleich den Compositionen Mozart's vor dem Idomeneo. Sie sind völlig im Irrthum. Beethoven's Jugendarbeiten sind uns unbekannt. Er war 25 Jahre alt, als er sein erstes Werk, die Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell herausgab, und das sind bereits Meisterwerke, und 30 Jahre alt, als er seine erste Symphonie in C schrieb, die ebenfalls ein Meisterwerk ist. Die Periode, die wir jetzt betrachten wollen, und die Schreibart, die ihr eigen ist, ist die einzige, deren Grenzen man genau bestimmen kann; sie entspricht der größten Jugendkraft, der Reife des Talents und, was noch mehr ist, dem verhältnißmäßig glücklichsten Zeitraum von Beethoven's Leben. Denn war nicht die, wenn auch schon beschränkte Thätigkeit eines Sinnes, der allen Menschen gemein und für den Musiker am kostbarsten ist, in der That nicht ein Glück für einen Mann, der bald dazu verurtheilt werden sollte, nichts mehr zu hören, weder die

Stimme der Freundschaft, noch die Stimme der Liebe, noch jene erhabene Stimme, welche die Welt bezauberte und keine andere war als seine eigene! Wir haben gesehen, daß Beethoven in dieser Periode ungefähr wie andere Menschen lebte: er gab seinen Freunden gastronomische Mittagsessen, brachte einer wirklichen Julie seine Huldigungen dar, besuchte Gesellschaften, Theater und Concerte, worin er selbst seine Compositionen spielte — eine wichtige Bemerkung für die, welche seine Klaviermusik beurtheilen wollen. Das Auftreten des jungen Künstlers war in der höhern Gesellschaft von Wien und in allen Kreisen der Kunstfreunde mit dem lebhaftesten Enthusiasmus aufgenommen worden. Es hatte während dieser ersten Periode von Beethoven's Leben noch kein Umstand das moralische Gleichgewicht des Menschen so fühlbar gestört, daß diese Störung Einfluß auf die Begeisterung des Künstlers hätte haben können, der die natürliche Bahn des Schönen und Wahren in der Musik wandelte.

In denjenigen Werken, die aus dem letzten Jahrhundert herrühren und dessen Gepräge tragen, ahmte Beethoven allerdings Haydn und Mozart nach, weil man immer damit anfängt, jemand nachzuahmen; aber sowie er die Schwelle unsers Jahrhunderts überschritten hat, sehen wir den Meister seine eigenthümliche Natur mit stets wachsender Kraft entwickeln und bald hatte er mit seinen Vorbildern nichts mehr gemein, als die Reinheit des Geschmacks, die Anmuth der Schreibart und die feste Anhänglichkeit an die Grundgesetze der Harmonie — alles unerläßliche Bedingungen für Musiker, die für das Ohr schreiben, und bis dahin schien keiner von ihnen einen entgegengesetzten Zweck gehabt zu haben. Diese fortschreitende Eigenthümlichkeit leuchtet in herrlichem Glanz aus den Zahlen des Katalogs hervor, und ich würde glücklich sein, sie von Nummer zu Nummer zu verfolgen, wenn Fetis mir nicht schon vor beinahe zwanzig Jahren zuvorge-

kommen wäre. Ich will also diesen Kritiker lieber selbst sprechen lassen, was nur ein Gewinn für mich und den Leser sein kann.

„Trotz der unbestreitbaren Originalität der Ideen erinnern die Trios für Piano, Violine und Baß, Op. 1, die Sonaten für Klavier, Op. 2, 7 und 10, die Sonaten für Klavier und Violine, Op. 12, die Trios für Violine, Viole und Baß, Op. 3, 8 und 9, und die Violinquartetts, Op. 18, in ihrer Anlage und Form an die Mozart'sche Schreibart, wiewol manche Spuren einer schärfern Eigenthümlichkeit sich im Fortgang bis zum Op. 18 bemerklich machen. In der Symphonie in C-dur werden diese Spuren schon sichtbarer; das Scherzo derselben ist schon rein Beethoven'sche Phantasie. Noch kräftiger empfunden zeigt sich der Reichthum der Phantasie des Componisten mit Glanz in dem Quintett in C für zwei Violinen, zwei Bratschen und Baß, Op. 29, und in den schönen Sonaten für Klavier und Violine, Op. 30. Die Symphonie in D, Op. 36, ist weniger merkwürdig durch die Originalität der Ideen, als durch die treffliche Factur. In dieser Symphonie gewahrt man zum ersten male jenes bewunderenswerthe Talent für die Disposition der Instrumente, welches späterhin den Symphonien Beethoven's eine so mannichfaltige, frische und glänzende Färbung gibt. Allein in der dritten Symphonie (eroica, Op. 55) zeigt sich dann vorzüglich das Genie des Künstlers als absolut schöpferisch. Da verschwindet alle Erinnerung an frühere Formen, der Componist ist er selbst, seine Eigenthümlichkeit steht majestätisch da, sein Werk wird Typus einer Epoche der Kunstgeschichte."

So bezeichnet Fetis die zweite Schreibart Beethoven's, die nach ihm mit Recht mit der heroischen Symphonie beginnt; aber es ist viel leichter zu sagen, wo sie anfängt, als zu bestimmen, wo sie aufhört. In der Klaviermusik entspricht die Sonate,

Op. 53, die ihr sehr nahe steht, der heroischen Symphonie als Anfangspunkt des zweiten Stils, und in der Violinmusik sind es die Quartette, Op. 59, obwol diese sich schon mehr der dritten Periode nähern.

Vom ersten Werke bis zu den obengenannten gehören also die Werke Beethoven's seiner ersten Stilart an, wie Fetis es für die Symphonien angenommen hat, ohne jedoch die Verschiedenheiten, welche die erste Schreibart von der zweiten unterscheiden, genau genug zu bezeichnen; denn der Charakter von hervorragender oder absolut schöpferischer Originalität, den er der heroischen Symphonie zuerkennt, findet sich auch in demselben Grade in andern Werken, die viel früher als diese componirt sind.

Diese erste Abtheilung des Katalogs bietet also eine Zahl von mehr als hundert Compositionen dar, von denen vielleicht die Hälfte unbestreitbare Meisterwerke sind. Diese Zahl allein, die funfzig meisterhaften Nummern, die in kaum neun Jahren geschrieben sind, würde allein hinreichen zu beweisen, daß niemals ein Musiker mit einer reichern und fruchtbarern Phantasie begabt gewesen sei als Beethoven. Hierzu kommt, daß in dieser Gesammtproduction die Mannichfaltigkeit der Ideen, die Verschiedenheit der Formen und die Unähnlichkeit der Factur so groß sind, daß, wenn eine solche Reihe von Werken ohne den Namen des Verfassers erschienen wäre, die Kunstverständigen aller Conservatorien in Europa darin ohne Anstand die Hand mehrerer Meister erkannt haben würden, und zwar sehr voneinander verschiedener, manchmal selbst in allen möglichen Beziehungen einander entgegengesetzter Meister.

Wie man einzelne glänzende Spitzen hoch über die Bergketten emporragen sieht, ebenso scheinen uns in der Reihe der Beethoven'schen Werke von 1795—1804 einige leuchtende Höhen über die so schon so bedeutend erhabene Linie hervor-

zuragen. Diese Spitzen sind: Die Klaviertrios, Op. 1, und die Violintrios, Op. 9; die Sonate pathétique, Op. 13; die Violinquartette, Op. 18; das Septett, Op. 20; die erste Symphonie, Op. 21; die Sonate in As, Op. 26; die Phantasiesonate in Cis-moll, Op. 27; das Violinquintett in C, Op. 29; die Sonate in D-moll, Op. 31; die zweite Symphonie in D, Op. 36; das Klavierconcert in C-moll, Op. 37; ferner die Sonaten, die dem Kaiser Alexander, und diejenige, die Kreutzer gewidmet ist — die schönsten, welche der Meister für Violine und Klavier geschrieben hat; endlich „Die Adelaide", das gelungenste und beliebteste Gesangstück des großen Instrumentalcomponisten.

Nirgends zeigt sich der Reichthum an Gedanken, welcher Beethoven selbst Mozart in Beziehung auf Erfindung gleichstellt, so deutlich als in den Sonaten für Klavier allein. Allein da Beethoven kein universaler Musiker oder der Mann aller Gattungen war wie Mozart, so verstand er nicht immer, seine Gedanken auf so passende Weise in die geeigneten Grenzen und Bedingungen einer jeden Kunstgattung einzufügen, und wählte auch nicht immer die Summe der Mittel der Ausführung so vortheilhaft wie jener. Ich will damit sagen, daß Beethoven in vielen von seinen Werken, und in den Sonaten mehr als sonst wo, die Stilarten und Gattungen durcheinander gemischt hat. Einige sind wirkliche Klaviersonaten und diese könnten nur verlieren, wenn sie etwas anderes würden. Dahin gehört die bei weitem größte Anzahl aus der ersten Periode. Dann gibt es Sonaten, in denen manches blos für die Augen dasteht, z. B. Syncopen, die es bedauern, nicht syncopirt werden zu können, ganze Noten, die einen Bogenstrich verlangen, um fortzutönen. Auch hat man aus ihnen Violintrios und Quartette gemacht. Andere Sonaten oder Theile derselben sind so symphonisch, daß man sie für Orchester gesetzt hat, andere einzelne Sätze

wieder so dramatisch oder gesangmäßig, daß man ihnen Texte untergelegt hat. Mozart's Werke haben nie solche Metamorphosen erlebt und sie vertragen sie auch nicht. Ich bin weit entfernt, Beethoven einen Vorwurf daraus zu machen; dann müßte ich ihm gerade das Schönste in seinen Sonaten vorwerfen. Vergessen wir aber nicht, daß eine Zeit kam, wo Beethoven seine Klaviersachen nicht mehr schrieb, um sie selbst zu spielen oder von andern spielen zu hören, sondern nur um sie zu verkaufen und hauptsächlich, um darin Ideen aller Art niederzulegen, die ihm über Tag und Nacht kamen und ihren einfachsten Ausdruck und ihre leichteste Verwirklichung in der Form der Klaviersonate fanden. Diese Form änderte er aber je nach der Natur und dem wirklichen oder eingebildeten Werth seiner Eingebungen bis in's Unendliche. Manche Sonate hat zwei Sätze und füllt nur sechs Seiten; eine andere füllt deren neunundfunfzig und heißt auch Sonate, weil das Stück doch einen Namen haben mußte.

So hat sich in einem Zeitraum von ungefähr 27 Jahren die Sammlung der Klaviersonaten von Beethoven gebildet, ein Schatz, dem nichts in den Archiven der Musik zu vergleichen ist, ein wahres Zeughaus von Ideen und Formen, woraus die Zeitgenossen Beethoven's viel geschöpft haben, woraus man noch schöpft und immer schöpfen wird und das immer unerschöpflich sein wird. Der Diebstahl hat sich an Beethoven in einem so großen Maßstabe versucht, daß niemand, der ihn bestiehlt, sich noch für einen Dieb hält.

Trotz der großen Schwierigkeiten, welche einige dieser in symphonischem Stil geschriebenen Sonaten darbieten, sind sie doch alle für die guten Pianisten unserer Zeit spielbar, wovon ich Gelegenheit gehabt habe, mich persönlich zu überzeugen. Die Musterung und das Studium dieser Werke war für mich, der ich ganz allein auf dem Lande lebte, eine mühsame Aufgabe, zumal da ich nicht Klavierspieler bin und keinen Kla-

vierspieler bei mir hatte. Aber das Schicksal, eine Gottheit, über die ich mich überhaupt nie sehr zu beklagen gehabt habe, kam mir zu Hülfe und schickte mir zu gleicher Zeit zwei Pianisten auf einmal: Herrn Schiff und einen Freund von mir, Herrn Emil Balakireff, welche beide den Sommer des Jahres 1854 in Lukino zubrachten, einem Gute, das ich im Gouvernement von Nischnei besitze. Herrn Schiffs Talent ist bei uns allgemein bekannt. Balakireff, ein junger, kaum zwanzig Jahre alter Edelmann aus unserer Provinz, ist ein Dilettant, wie es wenige gibt. Als Klavierspieler ersten Ranges, der alles vom Blatt liest, was man ihm vorlegt, und schon jetzt talentvoller Componist, verspricht er für unser Vaterland ein großer Künstler zu werden, und ich hoffe, er wird Wort halten. Durch diese beiden Herren habe ich alle Beethoven'schen Sonaten vom Op. 2 bis zu Op. 111 gehört. Einige, die ich ebenso wenig müde wurde zu hören, als meine Gäste sie zu spielen, wurden wol zwanzigmal und noch öfter wiederholt. Wir vergaßen auch nicht die Sonaten mit der Violine, die wir ebenfalls alle durchspielten, Balakireff und ich. Nichts vermochte meinen beiden Pianisten zu widerstehen, alles wurde bewältigt, mit Ausnahme eines einzigen Stücks, das von Natur unüberwindlich ist; denn wie man es auch spielt, es läßt in dem Zuhörer immer die Ueberzeugung zurück, daß das, was er gehört, keine Musik ist. Ich meine die Fuga a tre voce con alcune licenze, welche die Sonate Op. 106 schließt.

Ich bin nicht gesonnen, in die Fußtapfen des Herrn von Lenz zu treten und die Sonaten von Beethoven zu analysiren. Diese Arbeit ist meinem Zweck fremd; mir kommt es nur darauf an, in den Compositionen der ersten Periode diejenigen nachzuweisen, welche sich schon durch eine hervorragende oder absolut schöpferische Originalität auszeichnen, welche Fetis als den ausschließlichen Charakter

der zweiten Periode angibt. Wir werden sehen, daß Beethoven fast von Anfang an ein origineller und schöpferischer Tonkünstler war und daß der Nachahmungsgeist, der seinen Anfängen den Stempel des 18. Jahrhunderts aufgedrückt hatte, nicht lange gegen das ganz moderne Genie ankämpfte, welches sich vollständig in andern nachfolgenden Werken offenbart, die aber dennoch früher entstanden sind, als die heroische Symphonie und die Sonate Op. 53 und die Violinquartette Op. 59.

Beginnen wir mit dem siebenten Werk, einer Klaviersonate in Es-dur. Das Majore, das heißt, der erste Theil des Scherzo, welches Allegro überschrieben ist, erinnert an Mozart. Man bemerkt darin anmuthige Imitationen und schöne synkopirte Gänge, welche freilich Saiteninstrumente besser zur Geltung bringen würden als das Klavier. Das Minore in Es-moll aber, das den zweiten Theil bildet, ist schon ganz reiner Beethoven. Da sind für die rechte und linke Hand nur Begleitungstriolen, welche nichts zu begleiten scheinen. Kommt aber ein Spieler darüber, der zu accentuiren versteht, so hört man so deutlich wie möglich eine phantastische und düstere Melodie, die wie eine alte deutsche Ballade klingt. Das Ende des Minores ist eine lange Phrase in gebundenen Noten, unbestimmt und klagend, eine Erinnerung an das Motiv in Dur, die uns auf die natürlichste Weise von der Welt zu diesem zurückführt, das munter wie ein Fink ist. Derartige Gegensätze sind in der Instrumentalmusik sehr häufig, ohne immer gut zu sein. Hier scheint mir der Contrast von trefflicher Wirkung, weil eine Verbindung da ist, die das Ohr darauf vorbereitet und ihn errathen läßt.

Da ist aber in derselben Sonate in Es noch etwas, das weit über dem Scherzo steht. Dies ist ein Largo in C, das nach der Ueberschrift „Con gran espressione" gespielt werden soll. Ja wohl bedarf es großen Ausdrucks, um den

großen Gedanken des Largos wiederzugeben. Der rhythmische Bau des Themas, das zwei Tacte einnimmt, gibt ihm eine fragende Form, welche bis zum Uebergang in As fortgesetzt wird, wo eine Melodie voll sanfter Größe eintritt, die sich auf einer breiten und mächtigen Harmonie in gehaltenem Vortrag entwickelt. Diese Melodie wechselt in verschiedenen Tonarten mit dem Thema und andern episodischen Figuren ab, die daraus fließen. Das Ganze ist gleichsam eine Gewissensbeichte, eine Reihe von Fragen aus der Tiefe der Seele, und eine Folge von unaussprechlichen Antworten, die ein religiöses Gefühl dictirt zu haben scheint. Bei dieser Anlage sind die Pausen von ganz besonderer Wichtigkeit und Bedeutung. Gegen Ende des Stücks gelangt die Seele, die sich ruhig fragte, ihres Gottes voll zu hoher Heiterkeit, und die große Melodie, die auf alles eine Antwort gefunden hatte, erscheint im Baß wieder in C, um einen sanften und feierlichen Schluß herbeizuführen, der des Anfangs vollkommen würdig ist.

Mein junger Freund Balakireff sagte, als er dieses wunderschöne Largo gespielt hatte, daß er Beethoven'sche Originalität darin vermisse, und daß ihm das Stück im Mozart'schen Geist geschrieben zu sein scheine. Ich antwortete ihm durch folgende gute oder schlechte Bemerkung: „Das scheint Ihnen nicht originell, weil es an das Erhabene reicht. Das Erhabene läßt aber keinen relativen Charakter zu, wie z. B. den der Originalität, welchen die Vergleichung allein bestimmt und welchen eine andere Vergleichung wieder aufheben kann. Das Erhabene macht immer einen einförmigen Eindruck auf uns, wie alles Absolute; es kann nur mit sich selbst verglichen werden und scheint nicht originell zu sein, weil es dies im höchsten Grade ist. Ich finde, wie Sie, daß dieses Largo von Beethoven Mozart sehr ähnlich sieht, nicht weil ich darin Mozart's Manier erkenne, da eine individuelle

Manier nothwendig mit dem Erhabenen unverträglich ist, sondern aus dem Grunde, weil Mozart öfter als irgendein anderer Meister das Erhabene erreicht hat und dieser transscendente oder absolute Charakter der Musik sich gleichsam mit dem Namen identificirt hat, der ihn einem jeden ins Gedächtniß ruft. Wenn Sie Beethoven'sche Originalität vom besten Klang haben wollen, so spielen Sie das Allegretto der Sonate in F, Op. 10."

Mein Freund ließ sich das nicht zweimal sagen. Beethoven gebrauchte durcheinander die Benennungen Scherzo, Allegretto oder selbst Allegro zur Bezeichnung der Sätze, welche den alten Menuets mit ihren Trios entsprechen, mögen sie nun im $^3/_4$= oder $^2/_4$=Tact geschrieben sein. Das Scherzo, welches ich Balakireff zu spielen vorschlug, ist im $^3/_4$=Tact. Sein Motiv, auf breiten rhythmischen Verhältnissen in F-moll beginnend, entwickelt und windet sich mit heftiger Gewalt ohne irgendeinen Einschnitt empor, um in der entsprechenden Durtonart zu schließen — eine prächtige Periode von Einem Guß, die den ganzen ersten Theil des Scherzos füllt. Bei ihrer Wiederholung legt sie verdoppelte vorhaltende Scherzandos auf das As, die ihren Schluß ändern, sie nach Moll zurückführen und der Periode eine Entwickelung von vierzehn Tacten, anstatt von acht, wie sie früher hatte, geben. Leidenschaft in Thränen und in Verzweiflung! Das Trio hingegen in Des-dur hat etwas Ruhiges und zugleich Entschiedenes: man glaubt eine von jenen Stimmen der Nacht zu hören, die unsere heißesten Schmerzen hemmen und verzaubern. Es ist ein Traum, der uns zu Roß über unbekannte Felder führt; während des Rittes sitzt einer hinter uns, der uns große und wunderbare Worte ins Ohr sagt, welche sich auf immer, wie man glaubt, dem Gedächtniß einprägen müßten, und welche man doch, sowie man erwacht, vergißt. Ein Schwarm von Phantomen schwebt um uns,

wie um das Roß, welches Leonoren mit ihrem gestorbenen Geliebten nach dem Kirchhof trägt. Dieses Programm gibt uns die Hauptfigur, welche den Reiterrhythmus darstellt, die Läufer, welche abwechselnd durch beide Hände flattern, und der Eindruck, den die imposante und mystische Harmonie macht. Nach dem Trio kehrt die Periode des Anfangs wieder, aber mit einer sonderbaren Veränderung. Im tiefen Baß auftretend bringt sie ihren ursprünglichen und natürlichen rhythmischen Gang wieder vor und zu gleicher Zeit wiederholt sie sich Note für Note (eine Octave höher) nach dem Zwischenraum einer Achtelpause und so, daß sie immer in den folgenden Tact übergreift, woraus eine Reihe von Syncopen und von Noten, die im Intervall der großen Septime aufeinander stoßen, entsteht. Das ist sehr sonderbar, wie gesagt, besonders bei einem schnellen Tempo; aber hat die Periode dabei gewonnen?

Man erinnert sich, daß Beethoven bei Händel die Kunst bewunderte, große Wirkungen mit wenig Mitteln hervorzubringen: er selbst aber hat, wie mir scheint, diese Kunst noch viel weiter gebracht, seine bedeutendsten Werke verdanken ihr ihre Größe und das Scherzo, welches ich eben besprochen habe, besonders das Trio, gibt uns eine erste und sehr merkwürdige Probe davon. Wie einfach scheint diese Musik! Aber eine solche Einfachheit ist das seltenste Ding von der Welt und vielleicht der geradeste Weg zum Erhabenen.

Weiterhin finden wir die Sonate Op. 13, gewiß eine der schönsten in der ganzen Sammlung und die erste von Beethoven, die von Anfang bis zu Ende ein Meisterstück von Geschmack, Melodie und Ausdruck ist. Alle Welt kennt sie unter dem Namen der pathetischen, den sie so sehr verdient, wie ein Klavierwerk ihn nur verdienen kann. Dieses Werk hat Aehnlichkeit mit einigen andern, welche Beethoven ebenfalls in C-moll geschrieben hat, einer Tonart, die man

gewöhnlich bei schmerzlichen und heftigen Aufregungen anwendet. Fast alle Agitatos haben eine Familienähnlichkeit, weil alle wüthende, verzweifelnde, durch Liebe oder Schulden zu Grunde gerichtete Menschen sich mehr oder weniger gleichen. Am meisten unterscheiden sich die Menschen durch die Richtung des Verstandes und die Launen der Einbildungskraft, weswegen denn auch die Originalität in der Musik leichter auf dem Gebiete der Phantasie zu erreichen ist, wo die Ausdrucksmittel unzählig und unendlich mannichfach sind, als auf dem Gebiete der äußersten Leidenschaft, wo diese Mittel, besonders auf dem Klavier, natürlich weit beschränkter sind. Indessen für das Genie ist nichts unmöglich. Dies beweisen andere Compositionen von Beethoven für das Klavier, in denen der Meister die auffallendste Originalität mit Charakteren von noch schmerzlicherer und leidenschaftlicherer Heftigkeit vereinigt, als diejenigen sind, die in der pathetischen Sonate herrschen.

Wie sehr es mich auch drängt, zu Op. 26 zu kommen, das einen der Gipfelpunkte der ersten Periode bildet, so liebe ich doch den Gesang zu sehr, um mich nicht eine Minute bei dem Adagio con molto espressione der Sonate Op. 22 aufzuhalten, welche die Deutschen „die Schwäne" genannt haben, sowie sie auch der Phantasiesonate in Cis-moll den Namen „Mondscheinsonate" gegeben haben. Dieses Adagio singt in der Form und dem Geschmack der italiänischen Arien des letzten Jahrhunderts, mit einem Reichthum von ausgesuchten Verzierungen, wie die großen damaligen Sänger sie zu erfinden verstanden. Die Ritornelle fehlen auch nicht darin; nur die gehaltenen punktirten halben Noten sind nicht ganz gut angebracht in einem langsamen $^9/_8$-Tact, wiewol sie gehörig auf dem Papier figuriren und man sie auch in Gedanken hört. Aber was keinem italiänischen Maestro eingefallen sein würde, ist die nächtliche und duftige Begleitung

in Sechszehnteln, die Beethoven einigen Sätzen dieser unaussprechlich schönen Melodie gegeben hat, welche von der Erde eine Seligkeit zu fordern scheinen, die die Glücklichsten nicht darauf finden und die der große Künstler nicht einmal den Trost hatte zu hoffen.

Nichts spricht in der Musik so sehr wie gewisse Melodien Beethoven's jenen Durst nach einem unmöglichen Glück und jenen leidenschaftlichen Zug nach dem Unbekannten aus, für welchen nur die deutsche Sprache ein Wort hat, die Sehnsucht. Tausend Andere haben diese Bemerkung vor mir gemacht: aber warum ist Beethoven weiter als irgend ein Musiker in die Tiefe eines Gefühls gedrungen, welches als Quell der Kunst alle Tonkünstler so wie alle Dichter beherrscht hat? Mozart, verheirathet und Familienvater, der Augen auch für andere Frauen hatte als die seinige, gute Tafel und guten Wein liebte, auf der andern Seite aufrichtig fromm, munter bis zur Thorheit und dazwischen wieder bis zum Tode betrübt war, lebte ein wirkliches Menschenleben. Er kannte das Glück, dessen Entbehrung den Menschen zu einem vereinzelten und bedauernswürdigen Wesen macht, und erkannte auch die Quälereien und Leiden, ohne welche der Mensch am Ende nichts Menschliches mehr behalten würde. Er konnte also die Liebe unter allen ihren Gestalten ausdrücken, in ihrer poetischesten Berauschung und in ihren sinnlichsten Wallungen, als ein Mann, der sie recht gut und vielleicht zu gut kannte. Beethoven aber hat die Wirklichkeit der Liebe nie gekannt. Als eine zugleich feurige und keusche Natur verfolgte er nur ihr Ideal und ließ den Quell seines Herzens von Melodien überströmen, die kein Anderer gefunden haben würde und die die Unendlichkeit einer ungestillten Sehnsucht aussprachen. Die Idee der Liebe steht immer hoch über der Liebe selbst und die Leidenschaft wächst mit den Hindernissen, deren größtes eine bewußte Unmöglichkeit ist. Das ist, wie ich glaube, der Grund der

eigenthümlichen Tiefe des Gefühls in so vielen Melodien Beethoven's. Man erinnere sich an das Schwanen-Adagio, das ich so eben erwähnt, an die Adelaïde, an die Phantasie-Sonate in Cis-moll, das Adagio und Finale der Sonate in D-moll (Op. 31), das Adagio der vierten Symphonie, und an so viele andere Stücke, und man wird vollkommen begreifen, was ich meine.

Nach diesen vereinzelten Bemerkungen, die so gesammelt sind, wie die Bienen aus den Blumen ihrer Wahl Honig saugen, aber deren ganzen Stoff nicht ausschöpfen, will ich die Analyse einiger Werke versuchen, welche sowol durch einzelne Schönheiten, als durch ihre hohe Vollkommenheit als Ganzes hervorleuchten, Werke, die Beethoven die enthusiastischen Sympathien aller Musikverständigen erworben haben, so wie aller Menschen, welche die Natur geschaffen hat, die Musik in sich aufzunehmen und zu lieben, ohne sie studirt zu haben.

Sonate Op. 26.

Diese berühmte Sonate in As-dur beginnt mit Variationen auf ein Originalthema von 34 Takten, welches so sangbar ist, daß ihm die Unterlegung eines Textes nicht fehlen konnte. Es gibt sogar zwei Texte auf diese Melodie. Bei seiner Breite füllt das Thema ohne alle Episode die eben so originellen als wunderschönen Variationen ganz und gar aus, deren letzte besonders einen unendlichen Zauber hat. Sie schließt mit einer Phrase, die zwar nicht aus dem Motiv genommen ist, aber dennoch das letzte Wort dieser klaren und lieblichen Idylle zu sein scheint, das Lebewohl zweier Liebenden und das Versprechen, sich bald wieder zu sehen. In einsylbigen Worten vier Takte hindurch wiederholt, gehört dieses Versprechen zu denen, welche Liebende nicht vergessen, und das Ohr auch nicht. Es ist entzückend!

Man kann die melodischen Variationen der Sonate in As mit den Variationen des Septetts vergleichen, aber nicht mit denen in dem A-dur Quartett von Mozart, noch mit dem Haydn'schen über das österreichische Nationallied, da diese Werke in der Factur größtentheils dem polyphonen oder contrapunktischen Stile angehören. Ich bemerke dies als Erwiderung gegen Herrn von Lenz, weil es einen allgemeinen und sehr bezeichnenden Unterschied zwischen Beethoven's und Mozart's Arbeit in der Kammermusik und noch mehr in der Orchestermusik betrifft. So sehr Mozart es liebte, die Mittel der Mannichfaltigkeit, welche die fugirte Schreibart darbietet, anzuwenden, so sehr gefiel sich Beethoven in Variationen, Verzierungen und Stickereien im melodischen Stil. Dies bezeugen eine große Menge seiner Compositionen aus der ersten und zweiten Periode. Anders verhält es sich damit in den Werken der dritten.

Der „Trauermarsch auf den Tod eines Helden", welcher das Adagio dieser Sonate bildet, gehört nicht dahin; er hat nicht die geringste Beziehung auf die drei übrigen Sätze, mit denen die Laune des Componisten ihn zusammengestellt hat. Man erzählt sich, daß Beethoven sich über die Lobpreisung eines Trauermarsches in der Oper „Achilles" von Paer geärgert habe, und beweisen wollte, daß man einen bessern machen könne. Die Erfinder von Anekdötchen sollten wenigstens auf die Zeitrechnung achten und diejenigen, welche sie nacherzählen, würden auch nicht übel daran thun, die Zeitpunkte zu vergleichen. Die Sonate in As ist 1801, spätestens 1802 geschrieben, und die erste Vorstellung des „Achilles" fand zu Dresden im Jahre 1806 statt. Uebrigens hat man diesen Marsch für Militärmusik eingerichtet, welche die wahren Mittel zu seiner Ausführung liefert. Wenn ich sagte, daß Beethoven selbst besser als Händel durch Einfachheit das Erhabene erreiche, so ist dieser Marsch schon ein hinreichender

Beweis dafür. Trotz der Been und Kreuze, womit er gespickt ist, modulirt er auf die einfachste Weise. Er beginnt in As-moll und vollendet seine erste Periode in der entsprechenden Durtonart von Ces, und da diese nichts anders als H-dur ist, so führt diese nach H-moll und man gelangt zu einem Schlusse in D, der dem vorigen ganz ähnlich ist. Darauf führt ein verminderter Septimenaccord, eine Locomotive, die uns schneller als die Eisenbahn auf vier Wegen nach den vier Enden der Welt fährt, uns sogleich wieder nach Hause, nach As-moll, zurück. Man hat den Weg so schnell gemacht, daß es einem vorkommt, als sei man gar nicht von der Stelle gegangen. Und in der That, man hat sich auch nicht weit vom Platze entfernt. Hätte der Componist Gis anstatt As vorgezeichnet, so wäre das enharmonische Gaukelspiel, das auf dem Klavier nichts ist und auf den Saiteninstrumenten nur eine Täuschung des Ohrs oder ein kleiner Fehlgriff der Spieler, verschwunden und man wäre in dem Kreise der nächsten und gewöhnlichsten harmonischen Beziehungen geblieben. Die Melodie ist noch einfacher als die Modulation. Sechs Takte lang läßt sie nur die Dominante Es wie einen Klang, der die letzte Stunde des Helden schlägt, erklingen, während der Baß den Gang und den Rhythmus des Marsches angibt. Man erräth, daß der Tod einen von jenen großen Schlägen gethan hat, welche die Welt erschüttern und schmerzlich im Herzen der Völker wiederklingen. Auf einmal tritt die Tonart As-dur ein, die Trommeln wirbeln freudig, die Oboen und die Pfeifer antworten ihnen in der Höhe durch triumphirende Laute: man empfindet die Wirkung eines elektrischen Schlags. Ist dies nicht das beschwingte und strahlende Bild des Ruhms, der über dem historischen Grabe schwebt, um es auf ewig zu heiligen? Dann tritt das Minore und der Marsch wieder ein. Das ist wahrhaft groß, das ist erhaben!

Ich gestehe frei, daß dieser Trauermarsch mir besser ge-

fällt, als der ähnliche in der heroischen Symphonie. Beide kündigen sich als Begleitung eines Leichenzuges an, allein nur der erste, der nichts weiter ist als ein Trauermarsch, paßt vollkommen zu seiner Bestimmung und hat sie in Deutschland schon sehr oft erfüllt, denn er richtet sich fast von selbst für Militärmusik ein. Der zweite ist ein gemischter Satz; das Programm der Symphonie läßt seine Bedeutung errathen, doch könnte nur eine theatralische Handlung sie ganz klar ins Licht stellen. Deshalb wird die Trauerstimmung mächtiger in der Sonate angeregt, die uns gleichsam das wirkliche Schauspiel vor Augen stellt, einen ernsten und düstern kriegerischen Pomp, einen Zug von Menschen, die schweigend daher schreiten im langsamen Tritt, den die Blechinstrumente und die Trommeln angeben. In der Symphonie stellt sich dieses Bild nicht so rein dar, weil zu viele dramatische Intentionen hineingetragen sind, welche den Zusammenhang des Bildes unterbrechen und den Eindruck schwächen. Zwischen diesen beiden Darstellungen eines und desselben Gedankens ist genau derselbe Unterschied, wie zwischen einer guten Kirchenmusik, die für die Kirche geschrieben ist, und einer Kirchenmusik, die man auf dem Theater hört. Ich muß auch sagen, daß der Marsch in der Sonate mir freier und glücklicher erfunden zu sein scheint und daß er außerdem vor seinem Nebenbuhler, dem Marsch in C-moll, den ungeheuren Vortheil voraus hat, vier oder fünfmal kürzer zu sein. 76 Takte Leichenzug in Tempo di marcia dürften genug sein; 250 Takte Adagio assai sind, wie mich dünkt, viel zu viel.

Ich finde nichts besonderes über das Scherzo der Sonate in As zu bemerken, aber das Finale ist ein glänzender Satz für den Spieler, wiewol fast keine Melodie darin ist. Man könnte ihn eine Etüde zur Einübung der Sechszehntel-Harpeggien im schnellen Tempo nennen, aber eine Etüde, die zu gleicher Zeit eine reizende Naturnachahmung enthält. Gleich

bei den ersten Takten hört man das Sprudeln einer Quelle, die bald regelmäßig über einen glatten Sandgrund fließt, bald über einen Baumzweig oder einen Stein schäumend in kleinen Wasserfällen hinwegstürzt. Ein junger Mensch, oder auch ein junges Mädchen, steht an dem Bache und hat seine Freude an dem Rieseln und Rauschen des Wassers.

Sonata quasi fantasia, Op. 27.

Es gibt Werke, welche unter höchst günstigen Umständen für das Genie entstanden sind und der Anpreisung durch die Kritik nicht bedürfen, um unter die Meisterwerke gestellt zu werden, weil der Ausspruch über sie von einem weniger zweideutigen und weniger trüglichen Gericht abhängt, vom allgemeinen Gefühl. Bei ihrer Geburt schon mit dem Gepräge der Unsterblichkeit bezeichnet, besitzen diese Werke das seltenste und schönste Vorrecht, den Eingeweihten eben so wie den Profanen zu gefallen, und so lange zu gefallen, als es Ohren geben wird zu hören und Herzen zu lieben und zu leiden. Man erräth gewiß, daß diese Vorrede die Sonate in Cis-moll ankündigt und nicht die andere, die unter derselben Werkzahl steht. Ich wäre gern an ihr vorübergegangen, ohne ihr etwas zu sagen. Denn was soll ich ihr auch sagen, außer daß ich mit vielen andern geweint habe, als ich sie hörte? Hektor Berlioz hat ebenfalls mitgeweint beim Adagio dieser Sonate, als Liszt es ihm vorspielte, wie er uns selbst in seiner musikalischen Reise erzählt. Es scheint also überall damit ein und dasselbe zu sein.

Beethoven widmete diese Sonate seiner geliebten Giulietta Guicciardi. Das Denkmal, das er der Liebe errichten wollte, verwandelte sich ganz natürlich in ein Grabmal. Für einen Mann seiner Natur konnte die Liebe nichts anderes sein, als eine Hoffnung jenseits des Grabes und ein Seelenschmerz hier auf Erden. Das Adagio drückt die herzergreifende Trauer einer Liebe aus, die keine irdische Wirklichkeit kennt und von

sich selbst lebt, gleichsam wie eine Flamme ohne Nahrung. Aus der Tiefe einer Grabesharmonie, welche durch die Triolen der rechten Hand dargestellt wird, während der Baß langsam zu den äußersten Tiefen der Klaviatur hinabsteigt, erhebt sich in Zwischenräumen eine Melodie, welche die Accorde blos durch ihre Aufeinanderfolge zu erzeugen scheinen und eben so schnell wieder hinwegführen. So zeigt der Mond sein bleiches Todtenangesicht und verhüllt sich im Augenblick darauf unter dem Schleier des düsteren Gewölks, das über ihn hineilt und sich bald öffnet, bald schließt. Wie groß, aber auch wie traurig und schmerzlich sind diese gebrochenen melodischen Klänge, die wie aus einer Aeolsharfe kommen und sich endlich zu einem vollständigen Gesang verbinden, nur um am Ende dahinzusterben. Die Vorstellung, welche diese erhabene Klage hervorruft, nimmt vor dem inneren Auge eine monumentale Gestalt an. Man glaubt auf einer öden und wüsten Ebene ein ungeheures Grab zu sehen, ein Theil der Mondscheibe beleuchtet es und der Genius des Schmerzes fragt nach seinem Räthsel. Melodien steigen aus diesem Grabe, wie die Antworten eines jammernden Schattens, der über seine Nichtigkeit weint. Wenn der Schatten ausgesprochen, bleibt in den letzten sechs Takten nichts als die fortwährende Triolenbegleitung und die Todtenglocke der tiefen Bässe, jene vorherrschende Grabesstimme, die immerfort mit demselben Klange vom Anfang bis zu Ende ertönt.

Man kann die ganze Sammlung der Sonaten durchblättern und man wird nichts Erhabeneres im Ausdruck und nichts Einfacheres im Bau finden, als dieses Adagio. Man sollte fast glauben, der Componist habe, versenkt in melancholisches Träumen, mechanisch seine Finger über die Klaviatur streifen lassen, ohne genau darauf zu achten, was aus dieser eigenthümlichen Phantasie entstehen werde.

Zwischen dem Adagio dieser Sonate und ihrem Presto

agitato findet eine offenbare Beziehung und ein schneidender Contrast statt. Die Leidenschaften haben ihre bekannten Phasen, und eine der häufigsten ist der plötzliche Uebergang von Ruhe zu Sturm. Manche Seele, welche glaubt, sie habe entsagt und sei ruhig, schlummert nur, fährt bei dem Stachel einer plötzlichen Verzweiflung empor aus dem Schlaf und empört sich gegen das Schicksal, das mit seiner eisernen Faust sie zum Gehorsam niedergebeugt hatte. Beethoven hatte gewiß mehr als jeder andere solche Augenblicke; davon zeugt das Presto, in welchem auf die tödtliche Abspannung des Adagio eine kräftige Reaction folgt. Das Presto ist auf zwei Motive gebaut, die zwei entgegengesetzten, aber in einander verschmolzenen Charakteren entsprechen: Verzweiflung und Rührung, oder wenn man lieber will, Fluch und Klage. Das erste Motiv, eine stürmende Passage, steigt — ich werde nicht wie Herr von Lenz sagen, „wie ein Strom flammender Lava", da die Lava gewöhnlich bergab fließt — also steigt ganz einfach in Sechszehnteln auf und schließt jedesmal mit zwei vollen scharf einschlagenden Accorden, auf die eine Sechszehntelpause folgt, und die drohend und schroff wie zwei Felsen dastehen. Das andere Thema, welches immer mit dem ersten unter verschiedenen rhythmischen und modulatorischen Formen abwechselt, ist eine durchdringende Melodie der innigsten Liebe. Mit so einfachen Mitteln hat Beethoven die überströmende Kraft erreicht, welche das Finale der G-moll Symphonie von Mozart charakterisirt, hat er seinen Zorn und seine Verzweiflung ausgetobt, das Schicksal verdammt und das Menschengeschlecht unter der Last seines Fluches niedergeschmettert, und dann doch wieder geweint wie ein Kind, das seine Mutter um Verzeihung bittet. Um diese Zeit hatte Beethoven noch nicht die Mozart'sche Lehre verschmäht, daß die Musik auch in ihren furchtbarsten Schilderungen immer Musik bleiben, immer dem Ohr genügen müsse. Uebrigens ist dieses Presto

nicht nur ein Meisterstück des leidenschaftlichen Ausdrucks, sondern zugleich eins der glänzendsten Stücke, die für das Klavier geschrieben sind. Ich habe es in meinem Hause von Herrn Anton Kontski spielen hören und kann versichern, daß unter den Fingern eines solchen Virtuosen diese prächtige Composition nicht „den Todeskampf", sondern den Triumph des Instrumentes bekundete.

Ich habe vergessen zu sagen, daß diese Sonate ein Scherzo hat. Es steht in der Durtonart des Adagio's, ist aber statt der Kreuze mit Been ausgestattet, und man wundert sich, mitten in dem Werke ein Stück zu finden, das so wenig in Beziehung zu dem vorhergehenden und dem folgenden steht. „Es ist eine Blume zwischen zwei Abgründen", hat Liszt gesagt. Meinetwegen; aber eine Blume an solcher Stelle würde meiner Meinung nach keinen großen Effect machen und in diesem Sinne dürfte der Vergleich von Liszt nicht treffend sein.

Sonate in D-moll. Op. 31.

Sie ist die Nebenbuhlerin der vorhergehenden, nach dem Urtheil aller wahren Kunstfreunde. Man müßte dies ganz und gar nicht sein, wenn man gegen die Schönheiten dieses wundervollen Werkes gleichgültig bliebe, Schönheiten, die ganz allgemein verstanden und anerkannt werden und ihrer Natur nach sehr aufregend sind, weil sie — wenigstens im ersten Allegro — zur dramatischen Gattung gehören. Dieses Allegro ist in der That nichts anderes, als eine Scene und Arie vom edelsten, großartigsten und leidenschaftlichsten Charakter, die mit ihren Fermaten, Ritornellen, Recitativen und Adlibitum's von Meisterhand für das Klavier eingerichtet ist. Es würde interessant, sein alles das zu sammeln, was die dramatischen Componisten unseres Jahrhunderts, die berühmtesten nicht ausgeschlossen, aus dieser Scene, die nicht für die Scene geschrieben ist, genommen haben. Doch eigentlich hat Beethoven

die dramatischen Componisten bestohlen, die ihm mit gutem Gewissen zurufen könnten: ich nehme mein Eigenthum, wo ich es finde. Glücklicher Weise widerstehen die Werke des Genie's dem Diebstahl ebenso gut wie der Zeit, und unsere Sonate hat nichts dabei verloren, daß sie auch in der Erinnerung derer lebt, die sonst niemals Gelegenheit gehabt haben würden, sie zu hören.

Nichts ist imposanter als der Beginn der Sonate, die mit dem Eintritt eines gebrochenen Accordes im Largo beginnt, der auf einer Fermate schließt. Hierauf stellt ein lebhaftes und leichtbeschwingtes Ritornel in je zwei und zwei verbundenen Achteln die Tonart fest, die Bewegung überspringt im Allegro zwei andere Halte, entwickelt sich immer mehr und mehr und bricht endlich auf eine energische Baßfigur aus, womit die eigentliche Arie beginnt. Der Baß schlägt die Intervalle des Accords an und modulirt nach verschiedenen Tonarten, die Oberstimme wechselt mit ihm wie im Gespräch ab, indem sie eine Art Tonleiter hinaufsteigt, deren rhythmische Anordnung höchst originell ist, obgleich sie ein wenig an die große auffsteigende Phrase des Lacrymosa im Requiem von Mozart erinnert. Nach dieser Periode kehren die Motive des Ritornels in A-moll wieder, gruppiren sich unter andern Gesichtspunkten und bringen einen gebrochenen Gesang, in welchem die Raserei der Leidenschaft und der Herzschlag der Liebe mit unaussprechlichem Zauber erklingen, zu Tage. Andere breitere pathetische Melodien, aber ebenfalls in moll, fügen sich den Figuren des Ritornels an, vertheilen sich in Imitationen auf beide Hände, und schließen auf einem Unisono von halben Noten. Der erste Theil des Allegros endigt oder erstirbt vielmehr auf Violoncellaccorden und drei Fermaten. Der zweite Theil ist bis auf einige Aenderungen nur eine Wiederholung des ersten. Er hat denselben Inhalt, der jedoch durch Modulation und Rhythmus erweitert und verändert,

außerdem auch mit einem Recitativ vermehrt ist, welches der erste Theil verhieß, aber nicht gab.

Das Adagio der Sonate in D-moll ist, wie so viele andere von Beethoven, Gesang ohne Worte, eine liebliche italiänische Cantilene, die auf eine große Opernarie im declamatorischen Stil folgt. Man fragt, warum Beethoven, der in melodischer Erfindung Mozart gleichsteht, die Schätze von Melodien, die er mit Verschwendung in der Instrumentalmusik ausgestreut hat, nicht zu ihrer natürlichsten und gewinnvollsten Bestimmung angewendet hat, mit andern Worten, warum er nicht dramatischer Componist geworden. Dabei hat man nur an den großen Melodisten gedacht, den Menschen aber vergessen oder ihn nicht studirt. Wenn es je einen willkürlichen, eigensinnigen, unlenkbaren, gegen jede Art von Unterordnung und Zwang widerspenstigen Charakter gegeben hat, so war es Beethoven. Nun denke man sich einen solchen Menschen eingeschlossen in den Käfig eines Textbuches, beschränkt durch die allgemeinen und persönlichen Grenzen der menschlichen Stimme, deren Bau und Mechanismus er gar nicht kennt, im Kampf mit den Sängern, die ihre Persönlichkeit, ihre Launen und ihren Schlendrian dem Meister als erstes Gesetz aufdringen, man denke sich den Riesen der freien Musik in diesen dreifachen Kreis gebannt, wie Gulliver geknebelt und mit einer Menge von Stricken gebunden, die er wol zerreißen, aber nicht lösen kann, und man wird nicht mehr fragen, warum Beethoven keine Oper geschrieben. Nur der Gedanke, eine zweite zu schreiben, war ihm, wie Schindler sagt, schon schrecklich, nach dem üblen Nachgeschmack, den er von der Aufführung des Fidelio her hatte. Hatte er nicht vier Ouvertüren zu dieser einen Oper schreiben müssen, um seine Richter und sich selbst zu befriedigen? und doch war die Ouvertüre für ihn der leichteste Theil der Arbeit. Als eigentlicher Instrumentalcomponist war Beethoven nur in seinem

natürlichen Element er selbst, nur in derjenigen Musik, die vom Musiker allein abhängt. Jede ins Einzelne gehende Andeutung durch Worte, jedes vorherige Einverständniß mit dem, was ein anderer als er wollte, kurz alles Bedingende und Beschränkende hemmte die Entwickelung und den Schwung seiner Gedanken, die nur im Unendlichen zu Hause waren. Deshalb war Beethoven symphonisch in seiner Oper und nur in der Sonate und Symphonie wahrhaft dramatisch, und sang nur ohne Text wunderschön. Das ist so wahr, daß die Ordnung des Schaffens zwischen Dichter und Musiker bei einigen der schönsten Instrumentalmelodien Beethoven's umgekehrt worden ist: statt Musik auf Worte zu machen, hat man Worte auf die Musik gemacht.

Kommen wir auf das Adagio unserer Sonate zurück. Es gleicht ein wenig dem Schwanenadagio und noch mehr Mozart, das heißt den Gesangmelodien Mozart's, nicht seiner Instrumentalmusik, in der man fast nichts für Sänger findet. Auch hier findet man viele Verzierungen, aber nur in der Begleitung, da die Melodie an und für sich schon zu schön ist, um noch irgend eines Schmuckes zu bedürfen. Nach einem Anfang voll Zartheit und Lieblichkeit tritt eine Figur ein, die man bald als charakteristisch für das Ganze erkennt, ein Tremolo auf der Octave, welches abwechselnd in der Höhe und in der Tiefe wie eine dunkle Mahnung erklingt. Nachdem es erst auf der Dominante, dann auf der Tonica von F erscheint, führt es eine fortschreitende Melodie herbei, deren Grundbaß es wird. Geheimniß, liebevolle Hingebung, Leben und Schauer liegt in diesen Tönen, welche den Glücklichen das zurückrufen, was sie auf dem Gipfel ihrer Seligkeit gehört oder selbst gesagt haben. Glückliche Schäferstunden, bangende Wonne des ersten Zusammenseins mit dem blonden oder braunen Engel, zaghafte aber innigste Geständnisse, die im Schatten des Dunkels unter Erröthen den Lippen des

Seligen entschlüpfen, wer, wenn auch noch so alt, könnte eurer je vergessen? Aber wenn nun diese Frage zufällig einen träfe, der diese Wonne gar nicht gekannt? O dann würde dieser eine um sein Dasein betrogen worden sein, wenn er nicht etwa auf die Welt gekommen wäre wie Beethoven, um das Glück, das er nicht kennt, noch bezaubernder zu schildern als alle diejenigen, die es besessen haben. Ich nehme jedoch Mozart aus, der diese entzückende Composition, die des Nachbildners und des Vorbilds gleich würdig ist, Beethoven dictirt zu haben scheint.

Das finis coronat opus der Sonate ist das Allegretto in D-moll, $^3/_8$ Takt, das die Klaviervirtuosen und ihre Zuhörer mit Recht so lieb haben. Das ist weder Drama noch Symphonie, noch Lied ohne Worte: das ist ganz einfach Klaviermusik, für das Klavier gemacht, wie das Klavier für sie, ein unschätzbarer Edelstein, der nur, wenn er über das Klavier rollt, in seinem ganzen Feuer glänzt. Ein solches Stück würde unter den Fingern von Quartett- oder Orchesterspielern das Glänzende, Vollendete, Zarte und Runde verlieren.

Die Aufgabe, welche die Mechaniker vergebens beschäftigt hat, scheint in diesem Allegretto gelöst, denn sein Motiv mit doppelter unaufhörlicher Rotationsbewegung füllt den ganzen Satz und gibt uns gleichsam ein Bild von dem Perpetuum mobile. Man hört dieses thematische Rad in allen Tonarten schwirren, wohin die Modulation es spielend treibt, und wenn die Maschine ins Stocken kommt, so ergänzt ein zarter und klagender Gesang ad interim die Drehung: Dann beginnt die Arbeit von neuem und geht, wiewol nicht mehr mit derselben Regelmäßigkeit und in demselben Fluge fort. Es zeigt sich hie und da Unruhe in den unzusammenhängenden Fragmenten des Themas, Humor in den Unisonos der Octaven; selbst Thränen treten einem bei dem melancholischen Uebergang nach B in die Augen; eine unruhige Leidenschaft verräth

sich in einigen Synkopen, die da versuchen gegen die unaufhaltsam $^3/_8$-Bewegung anzukämpfen. Am Ende siegt doch das Thema; es erscheint wieder in D-moll mit seiner ursprünglichen Umgebung und stellt am Schlusse die zarte Träumerei und den melancholischen Hauch wieder her, die den Grundcharakter dieses Stückes bilden. Man sage mir, wo es in der Klaviermusik eine freiere und sich gleich bleibendere Erfindung, eine geschlossenere Einheit, eine mannichfaltigere und zugleich natürlichere und anmuthigere Modulation, einen bessern Fluß des Rhythmus, eine für Herz und Ohr lieblichere Melodie gibt.

Das sind alles noch Regungen der ersten Jugend, die Beethoven in diesem unvergleichlichen Allegretto ausgedrückt hat. Man erkennt darin den leidenschaftlichen Zug nach dem Fernen und Unmöglichen, die Sehnsucht mit dem Blatte zu schwimmen, das der Strom nach einem einsamen tiefen Zauberwalde trägt, uns an die Wolke zu hängen, welche vorüberzieht, um der Bahn der Sonne zu folgen bis dorthin, wo sie untergeht, auf dem Sterne zu wohnen, der im Purpur des Abends mit seinem Glanze uns anzieht, und andere poetische Thorheiten, worüber man sich erst dann Rechenschaft gibt, wenn man dicht in seiner Nähe ganz einfach findet, was man thörichter Weise im Blauen gesucht hat. Aber dennoch muß die Musik im Allgemeinen und besonders die höhere Instrumentalmusik auf diese Sehnsucht nach einem unbekannten, stets verfolgten, aber niemals erreichten Glück das Princip oder die Ursache der Macht zurückführen, welche sie über alle mit Gefühl und Phantasie begabte Menschen ausübt.

Mehr will ich nicht über die Sonaten der ersten Periode sagen. Es sind deren an zwanzig, und jede enthält mehr oder weniger bedeutende Schönheiten und mehr oder weniger in-

teressanten Stoff für Studium und Kritik. Indessen wiederhole ich noch einmal, daß die Analyse der Sonaten und anderer Compositionen Beethoven's nicht mein eigentlicher Zweck ist. Meine kritischen Bemerkungen sind nur eine Berufung auf das Gedächtniß der Leser, ein nothwendiger Stützpunkt, ohne welchen ich die Art und Weise, wie ich die Umwandelungen in Beethoven's Stil betrachte, nicht deutlich auseinandersetzen und hinreichend charakterisiren könnte. Beim Studium der Sonaten habe ich nicht aufs Gerathewohl gewählt, ich habe im Gegentheil die Werke herausgenommen, welche jedermann kennt und welchen die Bewunderung der Welt seit einem halben Jahrhundert die Weihe gegeben hat. Es sind auch ungefähr die einzigen, und dann noch Op. 57, welche die Virtuosen spielen. Sie verwirklichen also das Ideal oder die Vollkommenheit der Gattung: den höchsten Werth des Inhalts vereint mit den wirksamsten Mitteln, den Spieler geltend zu machen. Ich habe aus der Sammlung der Sonaten eine Auswahl getroffen, wie ich auch bei den Musikstücken anderer Gattung thun werde, um zu zeigen, daß die wahren und größten Meisterwerke Beethoven's, in der Klavier- und Kammermusik und auch in der Concertmusik, was das Concert in C-moll beweist, der ersten Periode angehören, seine größten symphonischen Werke aber der zweiten.

Nach dieser wiederholten Darlegung meines Zwecks halte ich mich nicht bei den Sonaten für Klavier mit Violine oder Violoncell auf, bei denen die Werkzahlen auf merkwürdige Weise mit den drei Perioden und den drei Stilarten in Streit gerathen. Die Sonaten Op. 30, welche dem Kaiser Alexander gewidmet sind, gehören ganz ihrer Zeit an: die zweite in C-moll und die dritte in G-dur enthalten bedeutende Schönheiten. Op. 47, Kreutzer gewidmet, ist die originellste und concertmäßigste von allen; die Variationen in derselben sind bewundernswerth, aber ziemlich unbequem für die Violine ge-

setzt.[1] Im ganzen gehört dies Werk der zweiten Periode an und bezeichnet selbst deren Anfangspunkt für die Sonaten mit Begleitung, während Op. 69 mehr der ersten als der zweiten Periode anzugehören scheint. Eine andere, deren Zahl noch viel später ist, Op. 96 in G-dur, ist so klar und zierlich, ja, ist in einem so fühlbaren italiänischen Geschmack geschrieben, daß man versucht wird, sie für eine Huldigung an Rossini zu halten. Ich spreche vom ersten Allegro. Das Scherzo ist auch hübsch, aber im Finale bemerkt man schon jene systematische oder absichtliche Trivialität, in welcher wir an anderer Stelle eines der Zeichen der dritten Schreibart erkennen werden. Was endlich Op. 102 betrifft, so gehören diese zwei Sonaten vollkommen ihrer Zeit an: ich glaube nicht, daß viele Dilettanten, mögen sie Klavier-, Violin- oder Violoncellspieler sein, Vergnügen daran finden, sie zu spielen. Im allgemeinen scheinen mir die Sonaten mit Begleitung weit mehr Sonaten zu sein, als die für Klavier allein, welche letztern mehr nur an die Gattung erinnern, als die Entwickelung eines Gedankens, oder den Ausdruck eines psychologischen Zustandes enthalten. Es versteht sich von selbst, daß mehrere einzelne Stücke in dieser Beziehung eine bedeutende Ausnahme machen.

Wir sehen aus den Jahres- und Werkzahlen, daß die schönsten Sonaten Beethoven's ungefähr aus derselben Zeit herrühren, wie seine ersten Violinquartette, welche seit mehr als 50 Jahren die einzigen sind, die man den Quartetten von Mozart und Haydn an die Seite setzen kann. Hat Beethoven später jene beiden großen Vorbilder in dieser gelehrtesten und schwierigsten Gattung aller Musik übertroffen? Das wollen wir, vielleicht, untersuchen, wenn wir zu den Quartetten der zweiten und dritten Periode kommen werden.

[1] Beriot hat das Thema dieser Variationen seinem Instrument sehr glücklich angepaßt und daraus ein eben so spielbares als gefälliges Concertstück gemacht.

In der Periode, von der wir jetzt sprechen, befruchtete überall ein reichlicher und kräftiger Saft Beethoven's Arbeit und vereinigte gewissermaßen die Blüte mit der Reife, die Gaben des Frühlings mit den schönsten Früchten des Herbstes. Klavier- und Violintrios, Sonaten mit und ohne Begleitung, einzelne Stücke für die Violine, Harmoniesätze, Serenaden, Ballette, Märsche, Lieder und Variationen, Quartette, Quintette und das Septett, Concerte, endlich Symphonien, alles treibt und entfaltet sich, glänzende Versuche und Meisterwerke. Diese Arbeiten allein würden den ganzen Lebenslauf eines Musikers reichlich ausgefüllt und mit Ruhm verklärt haben.

Es ist Zeit, unsere Aufmerksamkeit dem Zweige der Tonkunst zuzuwenden, für den nach dem jetzigen Urtheil der Welt Beethoven den höchsten Beruf hatte und in dessen Früchten wir seine schönsten Ansprüche auf ewigen Ruhm zu suchen haben.

Erste Symphonie in C-dur.

Die erste Symphonie von Beethoven würde ein Wunderwerk sein, wenn einerseits Haydn und Mozart nicht gelebt hätten, und wenn sie andererseits keine jüngeren Schwestern erhalten hätte. Ihr Unglück ist eben, daß sie dieser doppelten Vergleichung nicht entgehen kann. Ein jeder erkennt darin eine Studie nach Mozart und namentlich nach dessen C-dur-Symphonie. Es ist dieselbe Tonart, ungefähr dasselbe Maß in Länge und Kürze, dieselbe Anordnung der wesentlichen Theile des Ganzen, als Thema, Episoden, Zwischensätze, Durchführung, Mittelsatz u. s. w., eine offenbare Aehnlichkeit in der Wahl der Modulationen und Rhythmen, ein Andante in der Durtonart der Quarte, ein Menuet und ein Finale in der Haupttonart gerade wie bei Mozart. Trotz dieser ähnlichen Verhältnisse der Form, gleichen sich doch Beethoven's und Mozart's Allegro nicht. Das erste ist klar, glänzend,

majestätisch, aber ziemlich schwach in Ausdruck und Stil. Vom zweiten brauche ich hier die Analyse, die ich davon in meiner Biographie Mozart's geliefert habe, nicht zu wiederholen. Was beide Compositionen mit einander gemein haben, ist Geschmack, Wohlklang, Klarheit, Reinheit und Zierlichkeit, und das unbestreitbare und ungestörte Vergnügen, das ihre Anhörung gewährt.

Das Andante, F-dur $^3/_8$, schließt sich mehr an Haydn, als an Mozart an. Berlioz hat mit Recht gesagt, daß darin kein Beethoven sei. Es ist das einzige von allen Andantes und Adagios in den Symphonien Beethoven's, dessen Thema in kanonischen Imitationen angelegt ist und das einzige, welches den Charakter naiver und anmuthiger Einfachheit trägt; aber das Ohr neigt sich ihm meiner Meinung nach nicht weniger gern zu, die Wirkung der Pauken ist besonders köstlich und Vater Haydn hat auch sein Verdienst. Die „hohe Kritik" der Zeitgenossen mag mit aller Kraft ihrer schwindsüchtigen Lunge noch so viel auf den trefflichen Alten los blasen, sie löscht ihn doch nicht aus.

Um sich zu zeigen, hat Beethoven bis zum Menuet gewartet, jenem rhythmischen Satz, dessen Verwandlung in das Scherzo nach seiner Art schon in den ersten Sonaten beginnt, wie wir gesehen haben. Das Scherzo der ersten Symphonie ist lebendig, launisch, voll Feuer und Schwung. Es ist eine Modulation von Des nach C darin, die durch einen bewundernswerthen Harmoniegang bewirkt wird. Die Violinen gehen in Terzen, die einförmig auf die Theile des $^3/_4$-Taktes kommen: zu gleicher Zeit wechseln auf der einen Seite die Bässe, auf der andern die Hoboen und Fagotte kurze Rufe mit einander in taktweisen Zwischenräumen, und indem sie immer einen halben Ton höher gehen, zwingen sie die Violinen mit ihnen gleichen Schritt zu halten. Sind sie auf diese Weise beim Accord von Ces angekommen, so steigen die

Violinen höher, indem sie die Terz e—g anschlagen, der Baß in Ces verwandelt sich ohne vom Platz zu gehen, wodurch der Quartsextenaccord von E-moll entsteht, der einen mit einem Male in das Hauptmotiv und die Haupttonart zurückwirft. Ich kenne nichts, das auf dem Gebiete der enharmonischen Taschenspielerei glücklicher erfunden wäre.

Vom Finale, einem recht hübschen Stück, das aber doch eins der schwächsten aus der Feder des Componisten ist, wollen wir nur sprechen, um einer Sonderbarkeit in demselben zu erwähnen. Form und Charakter dieser Composition schließen selbst jede Annäherung an den Gedanken eines Wettstreites mit der freien Fuge von vier Subjecten aus, welche die C-dur Symphonie von Mozart schließt. Dennoch scheint die Fuge Beethoven vorgeschwebt zu haben, als er sein Finale schrieb, weil darin fast wörtlich eins von den vier Themen eingeschoben ist, auf welche Mozart das seinige gebaut hat. Man sehe Takt 10—21. Dies ist gewiß nur eine Zerstreutheit, denn dies Bruchstück hat nur als Fugenthema Werth und Beethoven hat es zu nichts benutzt. Vielleicht hat der große Symphonist schon damals eingesehen, daß er durch Nachahmung Mozart niemals gleichkommen würde, weil er ihm nicht in allen Stücken nachahmen konnte. Compinationen nach einem Rechenexempel waren nicht seine Sache. Als ein wesentlich neues und schöpferisches Genie hatte er wol sehr bald begriffen, daß er nicht auf das zurückkommen müsse, was die Früheren gethan und vollendet hatten, sondern daß er sich neue leichtere und breitere Bahnen brechen müsse, die mehr mit den Tendenzen des Jahrhunderts und mit seinem eigenen inneren Beruf übereinstimmten. Daher hat denn auch Beethoven in seinen schönsten Werken den fugirten Stil nur selten und noch seltener mit Glück angewandt. Die Rückkehr zur alten contrapunktischen Gelehrsamkeit war eine trügerische Eitelkeit oder

eine beklagenswerthe Selbsttäuschung in seiner dritten Periode, wie wir später sehen werden. Das scheint auch Fetis' Meinung zu sein, wenn er sagt: „Seine Neigung führte ihn indeß zu den gelehrten Formen und man sieht an tausend Stellen seiner Werke, daß er sie gern anwendete; aber sie waren zu spröde gegen ihn, weil er zu spät angefangen hatte, ihren Mechanismus kennen zu lernen und sie praktisch zu gebrauchen."

Zweite Symphonie in D-dur.

Es ist ein weiter Weg von der Zahl 21 bis zu der Zahl 36, und ein noch weiterer von der ersten Symphonie Beethoven's bis zur zweiten. Diese erkennt man sogleich als moderne Musik, als Zeitgenossin der Ouvertüren von Cherubini und Mehul. Sie unterscheidet sich von allen Symphonien, die ihr vorausgegangen, durch die Fülle der Formen, durch eine studirtere und klangvollere Instrumentirung, durch eine vereinfachte und großartige thematische Entwickelung, die sich schon weit von dem Muster, welches Haydn geschaffen, entfernt. Ihre Einleitung, Adagio molto, ist imposant und großartig, zugleich voll von melodischen Reizen und mit unendlicher Kunst instrumentirt; unter ihren spätern Schwestern steht sie vielleicht nur der Einleitung zur vierten Symphonie nach, wiewol diese letztere weit weniger verziert ist und bescheidener auftritt: aber das Erhabene verhüllt sich unter diesem Schein. Wenn Beethoven das Große erreicht, so geschieht es fast immer durch Einfachheit, selten durch eine vielfach verknüpfte Anlage, welche die Anwendung des polyphonen Stils fordert. Mozart kommt auf beiden Wegen ohne Unterschied zu demselben Ergebniß.

Von allen symphonischen Allegros Beethoven's ist das in der D-dur Symphonie das glänzendste: es ist einer von den Sätzen, welche der großen Mehrheit der Zuhörer, die

nichts von Stilarten und Perioden wissen, immer am meisten gefallen wird. Ohne ein Schlachtbild zu geben, ist dies Allegro doch offenbar gleich von vorn herein durch das Motiv kriegerisch, von welchem man beinah sagen möchte, daß es aus der Ouvertüre zum Idomeneo genommen sei. Es ist freilich schwer, Aehnlichkeiten in den Werken dieser Gattung zu vermeiden, in denen Originalität fast unmöglich ist. Indeß hatte Beethoven, der originellste von allen Musikern, eine Schwachheit für Militärmusik, deren Ausdrucksweise, ja deren Gemeinplätze mehrere mal in seinen Symphonien, mit Einbegriff der Schlacht bei Vittoria, vorkommen. Nun freilich! Von 1800—1815 gab der Krieg überall den Ton an, und Beethoven hatte die Seele eines Helden. In dieser Beziehung könnte die Symphonie, oder wenigstens das kriegerische Allegro in D wie ein Vorwärtsgehen zu dem heroischen Allegro in Es betrachtet werden. Es entspricht den Gefühlen des Vertrauens, der Freude, des Stolzes, und des Triumphes, welche der Gedanke an Krieg im Herzen der tapfern Jugend erweckt, die noch keinen mitgemacht hat und nur die Blüten und die Poesie des Kriegshandwerks kennt. Das größte Verdienst dieses glänzenden, feurigen, so poetisch kriegerischen Allegros ist, daß es niemals zur Trivialität herabsinkt; eine gefährliche Klippe für diese Art von Musik, die auch Beethoven nicht immer mit demselben Glück in andern Werken von ähnlichem Charakter vermieden hat.

Eben so sanft und ruhig als das Allegro kriegerisch ist, zeigt das Larghetto in A-dur, $^3/_8$ Takt, diejenige Form eines ernsten Satzes, die der Componist schon öfter in seinen Sonaten angewandt hatte. Das Motiv ist hier nicht mehr wie in der C-dur-Symphonie eine thematische Aufgabe in der Manier der Fugisten, sondern eine sehr entwickelte Gesangmelodie, die, von zahlreichen und mannichfachen Einschnitten durchbrochen, in Verbindung mit ganz neu entdeckten Hülfs-

quellen des Orchesters für Mannichfaltigkeit melodischer Figuren, Reichthum der Modulationen und die Zusammenstellung der Klangwirkungen erscheint. Hier hört man eine Arie, dort ein Duett in Gegenreden, dann folgen reine Instrumentalgänge von großer Schönheit, wie z. B. die Stellen, wo das Quartett allein spricht und die tiefern Instrumente die synkopirten Gänge der ersten Violine so anmuthig und pikant kontrapunktiren. An Erfindung scheint mir indeß dieses schmelzende und sympathische Andante den Liedern ohne Worte nachzustehen, welche wir in einigen Sonaten Beethoven's angetroffen haben. Man könnte ihm auch vorwerfen, daß es etwas zu lang sei, denn man muß mit nichts verschwenderisch umgehen, auch nicht mit den Ergüssen der glücklichsten Anlagen. Das zweite Symphonie-Scherzo Beethoven's hat eine wahre Scherzo-Natur, es ist so munter, muthwillig, hüpfend und reizend wie nur möglich, besonders in den köstlichen Stellen in F-dur, welche die Violine zuerst darlegt, Hoboe, Fagott und Flöte nachher wieder aufnehmen und nachahmen. Und welch ein unbezahlbarer Scherz liegt in dem Trio mit seinen schnurrigen Anreden und seinen humoristischen Unisonos, die sich gleichsam, indem sie ihm antworten, über das Scherzo lustig machen.

Eins der schwierigsten Dinge würde die Auffindung einer großen Composition in der neuern Musik sein, die in vier oder acht Theile zerfiele und 1000—1200 Takte lang wäre, und doch im ganzen und im einzelnen nur Behagen und Glückseligkeit athmete. Ich habe nichts Aehnliches in den Werken Mozart's, dieses lustigen Kumpans, gefunden; aber in den Werken Beethoven's, des großen Unglücklichen, sollte diese Erscheinung zu Tage kommen und sich sogar mehrere male wiederholen: Erstens in der Symphonie in C-dur, welche keine Wolke verdunkelt; dann in dem Septett, diesem Ausdruck der höchsten Heiterkeit der Seele, mit Ausnahme des kleinen Andante von 16 Takten, welches übrigens nur

eine Einleitung zum Finale ist; endlich in unserer D-dur-Symphonie, deren Charakter weniger erhaben ist als der des Septetts, weil er eine lebhaftere Freude ausspricht, die sich gleich von vorn herein ankündigt und mit dem Schlußsatz in den herzlichsten Jubel ausbricht. Man hat gesagt, daß die Idee in Beethoven's Symphonien immer triumphire. Ich glaube, daß der Sinn dieser Redensart, wenn sie überhaupt einen Sinn hat, nur der ist, daß der Grundcharakter, den das erste Allegro ausspricht, im Finale den höchsten Grad von Intensität erreicht. Dann aber triumphirt die Idee in Beethoven's Symphonien nicht immer so, wie es ohne Zweifel in der D-dur-Symphonie der Fall ist. Diese trägt, wie alle Meisterwerke reiner Musik, ihr Programm in sich selbst: kriegerischer Aufschwung und glänzende Parade im Allegro; lange Unterhaltung mit einer sanften und schönen Freundin im Larghetto; muthwilliger Scherz, der im Scherzo beginnt und sich mit steigendem Feuer in dem Finale fortsetzt. Hat Beethoven für Orchester wol irgendetwas Feineres und Köstlicheres, geistreicher und zierlicher Gearbeitetes geschrieben, als diesen letzten Satz? Nichts ist überraschender als das Motiv: es schlägt ex abrupto auf den Dominant-Septimen-Accord, als wenn es einem auf die Schultern spränge und dann wieder in vollem Lauf, aber dennoch mit großer Anmuth davoneilte. Man läuft ihm nach, man erfindet List über List, um es zu erhaschen, man bittet es in schmeichelnden Worten, stehen zu bleiben, man faßt es alle Augenblicke, und immer macht es sich wieder los. Das Orchester spielt Bäumchen verwechseln. Jeder vergnügt sich dabei aufs beste, die Ernsthaftesten, Vernünftigsten unter der Gesellschaft kommen aus Rand und Band und setzen etwas darein, es einer dem andern zuvorzuthun. Seht, wie das Fagott das Rad schlägt, während seine Kameraden außer Athem sich erholen und die Violinen an das Motiv heranhüpfen, daß man alle Augenblicke meint, sie haben es. Ueb-

rigens ist das Fagott niemals besser bedacht worden. Der Componist hat ihm unter anderm auch eine reizende Melodie gegeben, deren Schluß die eifersüchtige Flöte in der doppelten Octave ihrem dicken Kameraden nachspricht, als wollte sie ihn ihm streitig machen. Es ist unglaublich, welchen Reichthum an Melodie, Rhythmus und Instrumentation der Componist in diesem Stück entfaltet hat. Aber wie viel Jugend, Heiterkeit und Glück, welches die Welt nicht kennt und welches sich in die geheimen Tiefen der Seele verschließt, belebte damals Beethoven noch, trotz der immer schreckensvollern Drohung des Schicksals und in einem Alter, wo die Menschen in der Regel schon singen: „Nel cor più non mi sento brillar la gioventù.“ Wir wissen leider nur zu gut, daß das beste Mittel zur Verlängerung der Jugend darin besteht, daß man sie nicht genießt, und wer hat sie wol weniger genossen als Beethoven?

Ich glaube diesen Abriß der ersten Periode nicht besser schließen zu können, als mit dem Violinquintett in C, einem Werke, für welches ich seit meiner Kindheit geschwärmt habe und welches mir immer noch, so alt ich bin, dieselbe jugendliche Begeisterung erregt, nur daß Nachdenken und Studium sie vermehrt und gerechtfertigt haben. Es gibt kein Werk von Beethoven, dessen Prüfung mir mehr am Herzen liegt, sowol im Interesse der Ideen über die Instrumentalmusik, die ich in meiner Biographie Mozart's niedergelegt habe, als in Bezug auf die neuen Ueberzeugungen, die mich bewogen haben, meine seit zehn Jahren ruhende Feder wiederzuergreifen.

Das Violin-Quintett in C-dur. Op. 29.

„Welcher Kunstfreund könnte, wenn er ihn einmal gehört, den Anfang des ersten Allegros vergessen, jenes Thema,

welches auf seiner Grundlage schwankt und von heiligem Schauer erbebt, wie der Gedanke eines Propheten, der eine große Offenbarung gebiert." Das sagte ich in meinem frühern Werk bei Gelegenheit der Mozart'schen Quartette über das Quintett in C-dur. Jetzt, wo ich über dieses Quintett seiner selbst und seines Verfassers willen rede, muß ich hinzufügen, daß dieser Charakter des Motivs, so erhaben er auch scheint, doch auf der Stelle sich als ein Gedanke offenbart, welcher der Quartettmusik angehört, ohne in irgend einer Beziehung zur Oper oder zur Symphonie zu stehn. Das Allegro schildert weder eine Handlung, noch eine motivirte und bestimmbare Empfindung. Es drückt das Schwankende eines Gedankens aus, der gärt und in sich arbeitet, ohne sich dessen bewußt zu sein, was ihn treibt und was er hervorbringen soll. Dies ist das erste Thema. Die folgenden Triolen deuten ein Widerstandsprincip an, das am Ende zum Angriff übergeht und den längern Kampf des Mittelsatzes herbeiführt. Ein dritter Factor, eine ruhige und einschmeichelnde Melodie, scheint die Rolle des Vermittlers spielen zu wollen zwischen dem schwankenden Willen, dessen Organ das Thema ist, und dem Widerstandsstreben, das durch die Triolen dargestellt wird. Als geschickte Rathgeberin greift diese versöhnende Melodie ihr Werk in verschiedenen Tönen und mit mannichfachen Gründen an und macht ihre Sache so gut, daß ihr Vorhaben gelingt. Ein triumphirender Aufschwung der ersten Violine und eine dreifache Salve von Trillern verkünden, daß der Widerstand sich vor dem Wollen gebeugt hat und daß der freie Wille mit sich selbst eins ist. Dies musikalische Gemälde, aus jenen drei Subjecten für die fünf Instrumente gemacht, ist weder leidenschaftlich noch dramatisch, noch singbar für die Menschenstimme, noch einzurichten für Orchester oder Klavier, wiewol man so einfältig gewesen ist, es für zwei und vier Hände einzurichten. Innerhalb der psychologischen

Grenzen und der wahrhaften Bedingungen der Gattung geschaffen, wie ich diese Bedingungen bei der Besprechung der Mozart'schen Quartette aufgestellt habe, scheint mir dieses Allegro, wie das ganze Quintett im allgemeinen, das vollkommenste Werk Beethoven's in Bezug auf die Factur und den Standpunkt der wissenschaftlichen Kritik zu sein. Was die Wirkung betrifft, so kann ein Quintett für gleichartige Instrumente natürlich mit den symphonischen Meisterwerken nicht in Vergleich kommen, in denen das Genie des Meisters am glänzendsten leuchtet, weil in ihnen die Ideen der Kraft der Ausführungsmittel angepaßt sind, was wiederum eine Folge jener Theorie über die Instrumentalmusik ist, die man mir zum Verbrechen gemacht hat.

Auch im Adagio, F-dur, $^3/_4$ Takt, einem der schönsten und größten, ich sage nicht längsten, welche Beethoven geschrieben hat, finden wir keine Leidenschaft, sondern denselben Charakter des Nachdenkens. Nach dem Kampf, den die Seele bestanden, erholt sie sich in der Beruhigung eines gefaßten Entschlusses, jedoch einer Beruhigung, die von Zeit zu Zeit noch durch ernste Zweifel unterbrochen wird. Die erste Violine wirft von der Höhe der Quinte herab einige kurze abgebrochene Fragesätze hin, welche der Baß ihr zurückgibt, ungefähr auf dieselbe Weise, wie wenn manche Leute mit Wiederholung der Frage antworten, während die zweite Violine aller Welt widerspricht und in Synkopen Opposition macht. Eine eigentliche Wichtigkeit erhalten diese Erörterungen indessen doch nicht. So wie das Thema sich zeigt, ist alles wieder einig, so edel und imposant ist sein Anblick, so überzeugend sein Wort, so sicher ist es seiner selbst. Der Gehorsam, den man ihm gelobt hat, wird gegen die Mitte des Stücks durch den wunderschönen Harfeneffect, den die Accorde im Pizzicato machen, zu einer feierlichen Huldigung. So mochte die Lyra der Alten die Erscheinung eines Freundes der Götter mit

harmonischen Lippen und mit von Geist strahlender Stirn begrüßen. Mit dem 111. Takt offenbart sich eine höchst merkwürdige Intention des Componisten. Das Thema hatte trotz seines häufigen Eintritts doch noch nicht seine ganze Phrase entwickelt: jetzt erst hören wir sie vollständig, zum ersten und, wie das Ohr es verräth, auch zum letzten mal. Hiernach ist alles gesagt. Es bleiben in den untern Stimmen nur Begleitung übrig und in der ersten Violine zeigt sich nur noch von Zeit zu Zeit der Nachhall des Themas. Das Adagio verliert oder verduftet sich in eine Art von Lebewohl in einsylbigen Lauten. Die Pausen löschen am Ende die Noten aus, so wie man das Licht ausbläst, wenn man zu Bett geht. Wie oft würde Mozart Beethoven für dieses Adagio umarmt haben.

Jetzt schnell herbei mit dem Scherzo, um die Aufmerksamkeit abzuspannen und das Ohr zu ergötzen. Nach großen, geistigen Arbeiten Erholungen am Kleinen, das ist für uns die Bedingung des moralischen Gleichgewichts, und es ist auch das Princip, nach welchem man übereinstimmend mit den Gesetzen der menschlichen Natur das Zeitmaß und den Charakter der Musikstücke bestimmt hat, aus denen eine Sonate, ein Quintett oder eine Symphonie besteht. Das Scherzo ist, wie sein Name zeigt, nichts als ein Scherz, ein Spiel, aber ein nothwendiges Spiel, weil es sich zu den andern Theilen des Werks wie die Erholung zur Arbeit verhält. Kant machte alle Abende seine Partie l'Hombre und er war berechtigt, ja verpflichtet, einige Kreuzer und einige Stunden Zeit zu verlieren, weil die Welt die Kritik der reinen Vernunft dabei gewann, ein Werk, das den Verfasser vielleicht getödtet hätte, wenn die Abendstunden des Königsberger Philosophen nicht einen Gegensatz zu seinen Morgenstunden gebildet hätten. Allgemein genommen war das alte Menuet, das späterhin in das Scherzo verwandelt wurde, nichts anders

als Kant's l'Hombre-Partie. Eine muntere und flinke $^3/_8$ Bewegung thut nach zwei ernsten und hohen Stücken immer wohl. Und deswegen gefällt auch das Scherzo des Quintetts in C den Zuhörern stets, obgleich der erste Theil nichts Besonderes hat, außer einer perfiden, wahrhaft halsbrechenden Passage für die Violinisten. Das Trio in F ist merkwürdiger; man entdeckt darin schon humoristische Anklänge aus der zweiten Periode, die aber noch in den Schranken des guten Geschmacks bleiben. Es fängt mit einer recht melodiösen Phrase an, die erst der Bratsche gegeben ist, dann von Munde zu Munde geht und plötzlich in As fällt. Nun ärgert sich der Componist, worüber? das weiß ich nicht; er packt die Phrase bei ihrem Ende, einer kleinen Figur von drei Noten, zerrt diese in jedem Sinne hin und her und wiederholt sie bis zum Ueberdruß in einem Unisono von 27 Takten, als wenn er einen bei den Haaren schüttelte und sagte: „Aha! Du willst nicht? warte, ich werde Dir den Willen schon beibringen!" Nun, was der Componist selbst wollte, Effect, das hat er durch dieses närrische Mittel erreicht. Er hat den Beweis geliefert, daß nichts auf der Welt überzeugender ist, als die Beredsamkeit der Pantomime, denn nachdem das watschelnde Motiv des Trios auf die Weise, wie wir gesehen haben, gerüffelt worden, fängt es an zu klettern wie ein Eichhörnchen und mattet sich bis zur Athemlosigkeit ab. Seine Kraft ist am Ende und das Scherzo muß wieder von vorn anfangen.

Nun stehen wir vor dem gewaltigen Presto, C-dur, $^6/_8$ Takt, einer Composition, deren phantastische Originalität von niemand erreicht, noch von Beethoven selbst später übertroffen worden ist, ein Werk der ersten Periode, das schon ein Zeichen der reifsten dritten Periode an der Stirn trägt, nämlich die Einschiebung einiger Zeilen, die dem Inhalt des Stückes ganz fremd, in einer besondern Tonart geschrieben und auch in Zeitmaß und Rhythmus ganz verschieden von dem Ganzen

sind, folglich ein etwas, das durch Worte erklärt werden muß, wenn man es verstehen soll. In der reinen Musik, wo alles zusammenhängt und sich einander entspricht, entsteht das Programm, wie ich schon bemerkt habe, von selbst, oder wenn keins entsteht, so kann man es entbehren und versteht die Musik doch. Hier aber ist der Zuhörer, der die Verbindung zwischen Ideen, die keine Verbindung zu haben scheinen, zu erfassen sucht, gezwungen ein Programm zu erfinden. In solchem Fall wird Willkür unvermeidlich. Damit ich aber selbst bei der Beschreibung des Presto nicht allzu willkürlich verfahre, will ich zunächst den ersten Theil des Quintetts befragen, ob er mir vielleicht zu Hülfe kommen kann bei der Wahl unter tausend und einer Erklärung, die man seinem wunderbaren Finale geben kann; und dann will ich betrachten, zu welcher Reihe von Analogien das Motiv des Prestos selbst gehört. Da finde ich unter den sinnlichen Erscheinungen eine sehr deutliche. Gleich bei den ersten Takten fühlt man sich, wie durch einen Wirbelwind fortgerissen. Der Blitz zuckt wiederholt blendend in der Oberstimme und kreuzt sich mit dem Wetterleuchten, das der Baß grollend von unten nach oben wirft, ohne daß jedoch an ein Gewitter zu denken ist. Es scheint im Gegentheil, als wenn ein Fest in der Wolkenregion gefeiert würde, wahrscheinlich naht ein Zug von Sylphen, den ein elektrisches Feuerwerk ankündigt. Man sieht sie in Gondeln auf Wolkenduft dahergleiten, sich den freundlichsten Bewegungen überlassen, in phantastischen Gruppen sich tolle Worte einander zuwerfen, bis die Triolen, die sie hergebracht hatten (das zweite Thema), sie wieder entführen und dies Gezwitscher unterbrechen. Bald aber erscheint das blitzende Thema wieder und stürzt uns krachend in den zweiten Theil, der noch erstaunenswerther ist, als der erste. Nun sage mir einer die Bedeutung dieser musikalischen Bilder, die durch die Kraft der Analogie in malerische verwandelt, vor den ver-

blendeten Augen der Seele mit so wenig Zusammenhang und doch so viel Zauber vorüber fliegen! Ei nun, es ist ein Traum — wird man sagen. Nein, das ist viel zu klar für einen Traum. Erinnert euch an die prophetischen Wehen, welche wir vorher als den Charakter dieses Allegros anerkannt haben, und ihr werdet gestehen, daß diese Wehen folgerechter Weise eine Vision erzeugen können. Indeß hat sich die Vision bis jetzt noch nicht offenbart. Der erste Theil des Prestos zeigt nur die Inscenesetzung oder die übernatürlichen Vorbereitungen derselben. Der zweite Theil wird den Wolkenschleier lüften, den Gürtel von Blitzen lösen und dann werden wir sehen (nous verrons). Die Mächte, welche der Componist zur Mitwirkung im ersten Theil aufgerufen hatte, zeigten sich zu schwach, um das Wunder ins Werk zu setzen. Es bedarf der Mitwirkung eines dritten Factors, der den beiden andern überlegen ist; und siehe da! er erscheint und schreitet im $^{2}/_{4}$-Tritt durch den $^{6}/_{8}$-Takt in weit gesonderten, großartigen, kanonischen Imitationen in allen Stimmen des Quintetts, mitten durch das Wetterleuchten des Hauptthemas hindurch, bändigt das Contrasubject in Synkopen, das man ihm entgegenstellt, und führt immer mehr und mehr das große Wort. Die Synkopen erkennen ihren Herrn und Meister und schweigen, und der Meister hält auf der Quinte eine letzte dictatorische Anrede, welche keine Antwort verstattet, und verschwindet um nie wiederzukehren. Der Zauber ist vollbracht; das Andante in A-dur, $^{3}/_{4}$-Takt, beginnt und in ihm erscheint endlich die Vision mit ihrem himmlischen Lächeln einen Augenblick strahlend, und plötzlich wieder erloschen. Freilich, denn sie ist ja die Vision des Glücks, die flüchtigste von allen, sie dauert nur einige Secunden und scheint eine Ewigkeit zu versprechen, eine Ewigkeit glücklicher Liebe, den Preis der Thränen, die man in einer gewissen Sonate, die dem Quintette so nahe steht, geweint hatte. Nach den 18 Takten Andante

nimmt das Presto die Entwickelung, die man schon gehört hat, mit einigen Veränderungen wieder auf, mit Ausschluß des Themas im $^2/_4$-Takt. Das beseligende Lächeln, das Andante, entfaltet sich von neuem, wird aber auf andern Wegen und in der Haupttonart C-dur herbeigeführt, gleichsam um seine Verheißung zuverlässiger zu machen. Und alsbald stürzen sich die Cascaden des Tempo primo herab und über die Perioden hinweg, welche den Schluß bilden und wie ein gewaltiger Siegesruf erklingen. Und nicht um nichts erklingen sie, denn niemals ist der Triumph der Idee vollständiger und glänzender gewesen.

So bietet uns die erste Periode der Production Beethoven's, welche einen Zeitraum von 9 Jahren umfaßt, eine lange herrliche Reihe von Meisterwerken dar, von da an, wo der große Künstler seinen beiden berühmten Vorgängern noch die Hand zu reichen scheint, von denen der eine sein Lehrer war und der andere die ruhmvolle Zukunft des noch unbekannten Jünglings voraussagte, bis zu den entzückenden oder erhabenen Schöpfungen, den Werken 13, 18, 20, 26, 27, 29, 31, 36 und 37, in welchen sein Genie in Bezug auf Klavier- und Kammermusik seine Verklärung feiert. Woran erkennen wir diese Arbeiten, welche man der ersten Stilart Beethoven's zugetheilt hat? Wir erkennen sie an allem, was bei großen Musikern eine kräftige Jugend, ein gereiftes und freiwaltendes Talent, Gesundheit an Leib und Seele bekundet; wir erkennen sie an der Schönheit und Frische der Gedanken, an der Eleganz der Arbeit, an der richtigen Dauer der Musikstücke, an dem weisen und glücklichen Maßhalten in Anwendung der Kunstmittel, an der Reinheit der Harmonie, an dem fast immer untadeligen Geschmack, an Zügen von Originalität, die zugleich überraschen und entzücken, worin eben nur die gute Originalität liegt; denn es gibt auch eine schlechte und

eine sehr schlechte; endlich und vorzüglich an dem melodischen Reichthum. Beethoven schrieb damals wie die Musiker schreiben oder wenigstens sonst alle schrieben, nämlich mit dem Zweck, dem Ohr zu gefallen, so groß auch übrigens die Verschiedenheit der Mittel war, die sie anwandten, diesen gemeinsamen und unveränderlichen Zweck zu erreichen. Die meisten Componisten haben einen besondern Stil, das heißt irgend etwas, das sie innerhalb der Grenzen ihrer Persönlichkeit als Menschen und Künstler erkennen läßt. Nun umfaßte aber bei Beethoven diese doppelte Begrenzung einen so ungeheuern Raum, daß er sich dadurch jedem Maßstabe entzog. Man könnte alle Welt herausfordern einen zu finden, der ein Kennzeichen, ein Merkmal, irgend etwas, das man angeben und zeigen könnte, entdeckte, woran man erkennen müßte, daß die ersten 50 Werke Beethoven's von einem und demselben Componisten herrührten. Ich behaupte also ohne Furcht Lügen gestraft zu werden, daß die Abwesenheit jedes persönlichen Stils das einzige Unterscheidungszeichen der Werke Beethoven's aus der ersten Periode ist. Man findet einfach in den hervorragendsten Werken dieser Periode das Schöne und das Wahre, identisch und unvergänglich ihrem Wesen nach, und unaufhörlich mannichfaltig in ihren Erscheinungen, dem Gesetze gemäß, welches die erschaffene Welt regiert, in der die Ewigkeit nur in der Zeit und das Unendliche nur im Endlichen erscheint.

Zweite Periode.

1804—1814.

Wenn man das Violinquintett in C-dur als die äußerste ästhetische Grenze der vorigen Periode annimmt, so könnte die gegenwärtige anfangs nur die Fortsetzung der ersten Stilart und der natürliche Fortschritt des Componisten in der Orchestermusik scheinen. Beethoven hatte von 1795 bis 1804 mehr als 30 Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, drei Trios, ferner sechs Quartette und zwei Quintette für die Violine u. s. w., aber nur zwei Symphonien geschrieben. Es würde also nicht zu verwundern sein, wenn er in der Kammermusik die Vollkommenheit erreicht hätte, bevor er seine schönsten Siegespalmen auf dem Gebiete der Symphonien davon getragen. Allein der Fortschritt, der aus der natürlichen Entwickelung des Künstlers hervorgeht, begründet nicht allein die zweite Stilart Beethoven's, ebenso wenig als die Kennzeichen, die Fetis in der heroischen Symphonie als solche angibt. Fetis' Beobachtungen sind in Bezug auf diese Symphonie, wenigstens auf das erste Allegro derselben, richtig; sie würden es aber nicht mehr sein, wenn man sie

auf alles ausdehnte, was Beethoven von 1804 bis 1814 geschrieben hat. Indessen ist es mit einiger Aufmerksamkeit leicht, an bestimmten Merkmalen die Werke verschiedener Gattungen zu entdecken, in denen die zweite Stilart Beethoven's, wie man sie nun einmal genannt hat, anfängt.

Während der ersten Periode war der Einfluß seiner Vorbilder Haydn und Mozart auf ihn ein doppelter, ein positiver und ein negativer. Beethoven fing damit an, ihnen in der Idee und in der Form nachzuahmen; dann machte er sich nach und nach von ihnen los und schritt zur Eroberung seiner selbst vor, die sich in den Sonaten, die ich analysirt habe, und in einigen andern Arbeiten, aber vorzüglich in dem C-dur-Quintett siegreich vollendete — Werken, in denen das Beispiel der Muster weniger auf das Vermögen des Componisten zu schaffen, als auf das Vermögen zu beschränken, das heißt auf seinen Geschmack, einwirkte. Mag man diese so reinen und wohlklingenden, so glücklich in richtiges Maß eingeschlossenen Meisterwerke hören oder lesen, nichts hält einen auf, nichts nimmt die Gestalt eines Fragezeichens im Geiste des Kritikers oder des Zuhörers an. Beethoven hatte noch nicht mit den classischen, ich meine den guten Traditionen gebrochen, er hatte noch Scheu vor gewissen Dingen, die er sich später erlaubte, und Mozart's feiner Geschmack leitete ihn mehr als sein eigener.

Die Lebensumstände, welche die zweite Periode Beethoven's beherrschen, lassen sich auf seine zunehmende Taubheit, auf die Fortschritte einer unglücklichen Liebe und auf die unheilvolle Gewalt zurückführen, welche sein Bruder Karl über das moralische Gefühl und die Entschließungen des großen Künstlers erlangte. Nur eine von diesen drei Ursachen der Lebensstörung konnte Beethoven's Geist anregen und heben; die beiden andern waren offenbar geeignet, auf nachtheilige Weise auf ihn einzuwirken.

Sein Charakter änderte sich durch die übelwollenden und verleumderischen Einflüsterungen, denen es gelang, ihn mit denjenigen Menschen zu entzweien, die ihm am meisten wohlwollten; und auf der andern Seite verlor er immer mehr die Empfindung gewisser harmonischer und akustischer Wirkungen, wovon in einem andern Kapitel die Rede sein wird. Da brachen die Excentricitäten und Anomalien seiner Natur, die bis dahin während des Schaffens bekämpft und gezügelt worden waren, allmählich in seine Arbeiten ein und die zweite Stilart fing an sich zu entfalten. Nach und nach mischten sich Eigensinn und üble Laune störend in die Eingebungen seines Geistes, die wichtigsten Regeln verfielen der Vergessenheit, die wahre und schwierige Originalität, die darin besteht, das Unbekannte in dem Schönen zu finden, streifte durch launische Anfälle an die Wunderlichkeit und den Miston jener wohlfeilen Originalität, die für jedermann zu haben ist. Es begegnete dem großen Künstler auch, sich in seinen Ideen zu gefallen und sich in ihrer Entwickelung oder ihrer Wiederholung so weit zu vergessen, daß er die Hauptsache in allen Dingen, ich meine das Zuviel und das Zuwenig, aus den Augen verlor. Und dies ist gerade eine doppelte Klippe für die Wirkung und den Erfolg, da beide nur dann zu erreichen sind, wenn man jene zu meiden versteht. Mit einem Wort, es beginnen Längen in Beethoven's Werken vorzukommen.

Manche Kritiker lassen sich durch ihren Enthusiasmus verleiten zu behaupten, um Beethoven zu rechtfertigen, daß der Begriff Länge in der Musik rein relativ sei, daß alles von dem Reichthum oder der Armuth der Stoffe, die man verarbeitet, abhänge, daß übrigens, was dem einen zu lang scheine, dem andern zu kurz vorkomme und in den Augen eines dritten das richtige Maß habe. Dies eine durchaus falsche Ansicht. Wäre sie wahr, so gäbe es für die Kritik nichts Wahres oder Falsches mehr; alles würde relativ sein,

das Schöne so gut wie das Unvollkommene, weil das Gefühl der Zuhörer in dieser Beziehung, ebenso wie in jeder andern, durchaus verschieden ist.

Zwei Principe wirken zur Bildung der Dinge: das positive schafft und entwickelt, das negative hält die Entwickelung auf und steckt ihr Grenzen. In der Literatur und Kunst nennt man das erste Genie oder Talent, das zweite Geschmack. Der Theorie nach geschieden wirken doch beide nothwendig in der Praxis zusammen, wie der Typus des Schönen, den jeder in sich trägt, sich mit dem Gefühl für das richtige Maß der Dinge verbindet. Bei dem einen ist dieses Gefühl durch Studium verstärkt und geschärft worden; bei der größten Anzahl bleibt es in dem Zustande des Instincts, ist aber in sich selbst so wirklich und so tief in unserer Natur eingewurzelt, daß es alle meistens auf dieselbe Weise und mit denselben Worten ausdrücken. Wenn eine Predigt in einer Dorfkirche drei Stunden dauert, so wird der Kirchenpatron gerade so wie seine Bauern die Predigt zu lang finden, und das wird ein unwiderrufliches Urtheil sein. Wenn eine zahlreiche Zuhörerschaft die neunte Symphonie von Beethoven gehört hat, so wird am Ende des Concerts alle Welt über einen Punkt einig sein. Die Einen werden sagen, das ist wunderschön, weil die Kenner es uns versichern, aber es ist entsetzlich lang; und die Kenner werden ganz leise und blos zu ihrer persönlichen Erleichterung wiederholen: ja, es ist ein bischen lang. Nur die Adepten werden behaupten, daß die Idee, welche in dieser Symphonie, der heiligen Bundeslade der Tonkunst, niedergelegt ist, gerade die Ausdehnung, die Beethoven ihr gegeben, fordere, daß es unmöglich sei, einen Takt davon wegzustreichen oder eine Note daran zu ändern, und wenn das Publikum das Werk zu lang finde, so rühre das nur daher, daß es dessen verborgenen Sinn nicht fasse.

Der Instinct der Begrenzung schätzt die Dauer in der Zeit ebenso wie das Sichtbare im Raume. In beiden Beziehungen sind seine Schätzungen absoluter Natur. Nehmen wir an, daß es in dem Dorfe, wo wir die dreistündige Predigt gehört haben, eine Frau oder ein Mädchen von vollkommener Schönheit gebe. Alle ohne Unterschied auf Rang und Erziehung werden davon gleich überrascht sein, alle werden sie vollkommen schön finden, das heißt, sie werden das Gefühl von dem richtigen Maß eines jeden ihrer Züge haben, und wenn zufällig die Bäuerin sich in eine Fürstin verwandelte, so würden Hof und Stadt sich beeilen, das Kunsturtheil des Dorfs zu bestätigen. Zeichnet sich aber im Gegentheil ein Mensch durch etwas Misgestaltetes aus, das von einem Zuviel oder Zuwenig herrührt, z. B. eine zu lange Nase oder zu kleine Stirn, so wird jeder Mensch, wenn er auch nicht das geringste von der Zeichenkunst versteht, es bemerken. Fragt man ihn nun, der die Nase seines Nächsten beurtheilt, warum er sie zu lang finde, so wird er antworten: „Sapperment! weil sie zu lang ist; das sehen Sie ja selbst." Ich würde dieselbe Antwort mit andern Worten geben und sagen, daß die Nase nach dem instinctartigen Maßstabe, den wir alle in uns tragen und der die Typen des idealen Schönen bestimmt, zu lang gefunden worden ist.

Gewiß ist das Maß, das für musikalische Werke nach ihren verschiedenen Gattungen in der Regel angenommen ist, nicht willkürlich, sondern nach dem Instinct, von welchem die Rede ist, festgestellt. Wenn die Oper länger dauern kann als eine Symphonie und jede andere Instrumentalcomposition, so darf sie dies, weil sie das Auge, den Verstand und das Ohr zugleich beschäftigt, und weil das Schauspiel die Aufmerksamkeit des Zuhörers weniger spannt, indem es sie theilt. Das Vergnügen, an welchem der Verstand directen

Antheil nimmt, ist natürlich das dauerndste von allen. Bei den Genüssen des Herzens, der Sinne und der Phantasie, den einzigen, welche die Tonkunst an und für sich verschaffen kann, ist es anders: je feuriger und poetischer sie sind, desto schneller verflüchtigen sie sich. Die Natur hat es so gewollt und es ist nicht schwer, ihre guten Gründe zu diesem Verfahren zu errathen.

Unabhängig von den Längen, die von der Zeitdauer herrühren, gibt es noch deren von anderer Art. Eine Länge ist auch da, wo das Interesse, das eine große Composition bei ihrem Anfang erregt, sich im Fortgang vermindert, anstatt sich zu erhalten oder zu steigern, wo mithin das Ende den Eindruck des Anfangs schwächt. In den Arbeiten aus der zweiten Periode Beethoven's bemerkt man schon einige Beispiele von Längen beiderlei Art.

Man nimmt einen allgemeinen und sehr fühlbaren Unterschied zwischen den Symphonien und der Kammermusik Beethoven's wahr, die von 1804—1814 componirt sind. Die Symphonien sind von der dritten bis zur achten einschließlich alle voll Melodie und Klarheit und im freien und großen Stil geschrieben, mit Ausnahme einiger fehlgeborenen, aber sehr kurzen Fugatos. Aber in den Sonaten und Quartetten wird die Factur immer verwickelter, die Anwendung des polyphonen Stils wird immer häufiger, und daraus entspringt ein Ueberfluß an Noten, ein weniger klarer Sinn und die Verarmung der Melodie. Auch bemerke ich noch, daß die Sonaten und Quartette der zweiten Periode, im allgemeinen und mit den Werken der ersten verglichen, sowol für die Violine, als für das Pianoforte den Erfordernissen der Ausführung weniger gut angepaßt sind.

Unter den neuen Kennzeichen, welche den Stil des Meisters verändert erscheinen lassen, bleibt mir noch das am meisten charakteristische, außerordentlichste und ausschließlichste

von allen anzugeben übrig, weil es nie einem andern als Beethoven eigen gewesen ist. Es knüpft sich an die Entstehung der zweiten Periode und erscheint zum ersten male in der heroischen Symphonie. Von da pflanzt es sich fort und schreitet unabänderlich immer weiter vor in allen folgenden Symphonien und in einer Menge von andern Werken. Dieses Zeichen, das an das Kainszeichen erinnert, hatte sich vor Beethoven noch nie an der Stirn eines Componisten gezeigt und ist auch nach ihm nicht wieder zum Vorschein gekommen; es ist nichts anderes als die Verletzung der Grund- und Elementarregeln der Harmonie, die falschen Accorde, die Anhäufungen von Noten, die jedem, der nur noch ein Ohr hat, unerträglich sind und Beethoven's Schüler, Ries, den bekannten Ausruf entrissen: „Es klingt ja infam falsch!“

Halten wir uns einen Augenblick bei dieser Erscheinung auf, bevor wir später darauf zurückkommen. Um die Verirrung Beethoven's gehörig zu würdigen, wollen wir uns nicht scheuen, von de la Palisse einige der Wahrheiten zu entlehnen, die ihn berühmt gemacht haben. Setzen wir zuerst fest, daß es Gesetze gibt, die mit der Natur der Dinge eng verbunden sind und ohne welche die Dinge nicht existiren könnten oder aufhören würden, sie selbst zu sein. Wenn wir nun unsern Beweis auf die Producte der Rede und auf die Künste beschränken, so ist z. B. für den Baumeister das wesentliche Grundgesetz, sein Gebäude so aufzurichten, daß es nicht einstürzt; für den Maler, in seinen Gemälden nur Gestalten oder Gruppen von Formen anzubringen, die der sichtbaren Natur nachgeahmt sind; für den Redner und Schriftsteller, die Grammatik und die Syntax, soweit sie nothwendig sind, um verstanden zu werden, zu beachten. Demnach würde ein Baumeister, der einen Thurm auf die Spitze stellen wollte, Gefahr laufen, für verrückt erklärt zu werden,

selbst heutzutage (1856), wo man in den christlichen Kirchen von Europa für den Erfolg der türkischen Waffen gegen die Vertheidiger des Kreuzes betet. Der Maler, der in einem ernsthaften Gemälde seine Gestalten die Beine über die Schultern schlagen und auf den Händen gehen ließe, würde nicht mehr Nachsicht als der Baumeister zu erwarten haben; dasselbe Geschick würde wahrscheinlich dem Redner und Schriftsteller zu Theil werden, der sich erlaubte, die Endungen der Wörter zu ändern und Ungeheuer daraus zu machen. Nun ist aber die Musik auch eine Sprache, die ihre Grammatik hat und auf einem nicht weniger unbeweglich festen Grunde ruht als der menschliche Verstand, weil die Grundlehren der Harmonie, die man zuerst aus Instinct gefunden, in unsern Tagen als streng wissenschaftliche Deductionen eines Naturgesetzes erkannt worden sind*. Diese Grundlehren haben nicht alle gleiche Wichtigkeit. Es gibt deren, die man allerdings gewöhnlich befolgen muß, aber die man unter gewissen Umständen und Bedingungen vernachlässigen kann, ohne daß das Ohr es gewahr wird oder sich dadurch verletzt fühlt. Dahin gehören z. B. die parallelen Octaven und Quinten, die zuweilen erträglich sind, wenn sie schnell vorübergehen oder gehörig verdeckt sind. Wenn aber die Verletzung der Regeln weiter getrieben würde, wenn sie selbst die Elemente der Harmonie durch eine Zusammenstellung von falschen Noten, durch die Vereinigung von zwei oder mehrern Accorden in einen einzigen, durch die Paarung verschiedenartiger Tonarten verletzte, so wäre dies rein die Negation der Musik, die Verleugnung ihres wesentlichen Princips. De la Palisse hätte leichtes Spiel gehabt, diese Wahrheit aufzustellen, denn zu seiner Zeit würde niemand ihm darüber widersprochen haben, ebenso wenig wie über seine übrigen unangreifbaren

* Siehe darüber die Harmonielehre „Polyphonomos“ von Schilling.

Axiome. Heutzutage würde die Lage dieses großen Geistes schwieriger sein und der Sieg seiner Ansichten weit mehr bestritten werden. Heutzutage haben wir eine „hohe musikalische Kritik"; es gibt Doctoren, welche schwarz auf weiß erklären und behaupten, daß dem Ohre nicht immer das Urtheil über Musik zukomme, und daß es Fälle gebe, wo die Grundsätze der Harmonie dem Ausdruck aufgeopfert werden müßten. Diese Herren hätten uns in Notenbeispielen den Beweis für solche Fälle liefern sollen, denn ohne ihre Hülfe dürften diese Fälle schwer zu entdecken sein. Da sie das nicht gethan haben, so bin ich so frei, ihnen zu erwidern, daß die einfache Behauptung einer Absurdität noch nie für einen Beweis gegolten hat. Die Erfahrung zeigt uns im Gegentheil, daß eine Anhäufung von falschen Noten in keinem Falle einen ästhetischen Zweck fördern oder irgendetwas von dem, was musikalisch ausdrucksfähig ist, ausdrücken kann, daß falsch Schreiben unabänderlich dasselbe Resultat geben muß, als falsch Singen und falsch Spielen, das Resultat, dem Ohr einen physischen Schmerz zu verursachen und dem Sinn und dem Ausdruck des Geschriebenen zu schaden, keineswegs aber ihn nur im geringsten zu verstärken.

Nachdem wir die Zeichen aufgezählt haben, welche die Arbeiten Beethoven's von 1804 an kenntlich machen und von denen sich in der vorigen Periode keine Spur zeigt, wird es leicht, die Werke genau zu bestimmen, in denen seine zweite Stilart anfängt. Für die Klaviersonaten mit Begleitung beginnt sie mit Op. 47, das Kreutzer gewidmet ist; dies ist im ganzen ein sehr schönes Werk, aber es geht doch schon hier und da etwas wunderlich und bunt darin her. Für die Sonaten ohne Begleitung beginnt sie mit Op. 53, einer Sonate, welche sich durchaus von ihren ältern Schwestern zunächst durch die Länge lossagt (sie nimmt 24 Seiten ein), dann

durch den ganz und gar orchestralen und symphonischen Charakter ihres Allegros und besonders im Finale durch die zu häufige Wiederholung eines ziemlich gewöhnlichen Themas, das buchstäblich mehr als zwanzig mal wiederkehrt und am Ende den Zuhörer ungeduldig macht. Für die Symphonien kündigt sich die neue Manier unbestreitbar schon in der dritten durch solche Zeichen an, daß man darin beträchtliche Längen und das erste Beispiel von falschen Accorden bei Beethoven findet. Für die Violinmusik endlich fängt die zweite Stilart bei den Quartetten Op. 59 an, die in jeder Beziehung schon weit mehr in derselben vorgerückt sind, als die heroische Symphonie und die Sonaten Op. 47 und 53.

Jetzt aber eine Bemerkung, der ich die höchste Wichtigkeit beilege. Alle Zeichen, die zur Bestätigung der ersten Umgestaltung Beethoven's dienen und die ich in den spätern Analysen deutlicher zu machen suchen werde, bezeugen Verirrungen des Verstandes und stellen nur Fehler dar. Die ergreifenden und großartigen Schönheiten, das Erhabene, das wir in der dritten, vierten, fünften, sechsten und siebenten Symphonie anerkennen werden, gehört nicht mehr der zweiten Schreibart Beethoven's an, als der ersten, wo wir es ebenfalls gefunden. Das Erhabene steht außerhalb der Perioden und der Länder, wie auch der Revolutionen der Kunst, der Umwandlungen des Stils und der persönlichen Eigenheiten, weil es das Erhabene, eine Offenbarung des Unendlichen ist. Palestrina würde, gut vorgetragen, auch heute noch wie im 16. Jahrhundert dieselbe Wirkung machen. Wenn die Fehler, die ich aufgezählt habe, nämlich Längen, Originalität von schlechtem Stoff, das heißt Wunderlichkeit und Misklang, ohrzerreißende grammatische Fehler, dem unschätzbaren Werthe und Ruhme der Beethoven'schen Symphonien keinen Eintrag thun, wenn alles das nicht hindert, daß sie die höchsten Schöpfungen ihres Urhebers und bisjetzt

die größten Muster der Instrumentalmusik sind, so kommt das daher, daß alles dies anfangs, wie wir sehen werden, nur von fern unter der Form von Atomen erscheint, die, kaum einen Augenblick wahrgenommen, alsbald wieder von den Ergießungen des Schönen verschlungen werden. Ueber die Werkzahl 90 hinaus werden freilich diese Flecken mehr und länger sichtbar; aber so deutlich und selbst auffallend sie auch sind, so neutralisirt doch das Licht, welches noch im vollsten Maße vorherrscht, ihre Wirkung und entschuldigt sie. Es ist dann aber die fortschreitende Häufung derselben Kennzeichen, die immer zunehmenden Längen, die immer abstoßendern Wunderlichkeiten, die Anwendung von immer verwickeltern und dunklern Harmonien und Rhythmen; es ist die versiechende Melodie, der räthselhafte musikalische Sinn, die zur Gewohnheit werdenden falschen Accorde — es ist alles dies zusammen, was den beispiellosen Verfall kennzeichnet, den man die dritte Stilart Beethoven's genannt hat. Aber der Uebergang von der Periode, die ich bespreche, zu der, welche man mit 1813 oder 1814 beginnen läßt, geht so stufenweise vor sich, daß die beiden Perioden sich für die Kritik vermischen und daß es unmöglich ist, ihre beiderseitigen Grenzen bei diesem oder jenem Werke zu bestimmen, da man diese Begrenzung nicht nach genauen und allgemeinen Kennzeichen feststellen kann. Dazu kommt, daß man in einer und derselben Composition Stücke von ganz entgegengesetztem Stil findet, welche den äußersten Epochen, die zwanzig Jahre auseinander liegen, anzugehören scheinen. Man wird zum Beispiel von der neunten Symphonie sagen, daß ihr erstes Allegro und ihre Chöre der dritten Periode angehören; aber sollten ihre beiden kleinen Andantes, jedes für sich und nicht in ihrem sonderbaren Wechsel betrachtet, nicht leicht für einen frischen und lieblichen Erguß der jüngsten Jahre Beethoven's

gehalten werden, wenn man den Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht kennte? Daher ist es denn auch gekommen, daß die Kritiker, welche, wie ich, zwischen der zweiten und dritten Schreibart nur den Unterschied des Mehr oder Weniger sahen und doch den Ursprung der letztern an irgendeine Werkzahl knüpfen wollten, sich über diese Zahl nicht haben vereinigen können. Fetis nennt die Symphonie in A-dur, andere das Trio in B dur, Op. 97, und Herr von Lenz hat entschieden, daß die dritte Stilart erst nach der Zahl 100 anfängt. Mag es sein wie es wolle! Einige Musiker von meiner Bekanntschaft, welche denken aber nicht schreiben, im Gegensatz gewisser Schriftsteller, welche schreiben und nicht denken, behaupten, daß die dritte Manier Beethoven's sich ganz allein auf die fünf letzten Quartette beschränke, und wenn ich durchaus wählen müßte, so gestehe ich, daß ich mich dieser Meinung anschließen würde, allein das Wahre an der Sache ist, daß ich diese so sehr gesuchte Grenze nirgends gewahre. Die Künstlerlaufbahn Beethoven's erscheint mir ganz einfach unter dem Bilde eines Sommertags, wie man deren viele unter unserm Himmelsstrich sieht. Ein prächtiger Morgen, ganz Licht und Azur; gegen Mittag färbt sich der Himmel zu tieferm und glänzenderm Blau, aber einige Embryonen von Gewölk, seltsam und phänomenenartig zu schauen, erscheinen hier und da über dem Horizont und verschwinden schnell vor Scham oder Schrecken beim Anblick des Glanzes, der sie verscheucht. Trotzdem kommt dieser dunkle und winzige Feind wieder und wird beharrlicher; seine Kräfte wachsen, sie vergrößern, häufen und verdichten sich, und zwar so sehr, daß das Licht stufenweise abnimmt; die Bläue des Himmels drängt sich auf immer engere und seltenere Räume zusammen, die feindlichen Dünste dringen auf diese ein und verhüllen einen nach dem andern. Am Ende erlischt alles und

die verdunkelte Sonne geht in Finsterniß unter, bevor sie ihren Lauf vollbracht hat.

Wir haben anderwärts gesehen, wie Beethoven, als er die Bahnen des letzten Jahrhunderts verließ, um sich an die Spitze des unserigen zu stellen, mit Mehul und Cherubini oder vielmehr mit dem Geist der Zeit zusammentraf, welcher auf diese beiden Häupter der französischen Schule zuerst eingewirkt hatte. Dieser Geist strebte die Musik aus dem Kreise, in welchem sie sich gleichsam in sich selbst verschloß, herauszuführen und ihr eine directere und ernstere Anwendung auf das wirkliche Leben zu schaffen. In der Oper hatten Stoffe aus der neuern Geschichte, Stücke mit zeitgemäßen Anspielungen die mythologischen oder romanhaften Texte verdrängt, von denen man nichts verlangte als Schauwerk, lyrische Situationen und Worte. In der Instrumentalmusik erfaßte Beethoven dasselbe Streben und suchte die Themas oder Hauptgedanken seiner Compositionen einer poetischen und objectiven Vorstellung unterzuordnen, wie wir oben schon bemerkt haben. Um seinen Zweck zu erreichen, soweit er überhaupt erreichbar war, mußte der Meister nothwendig auf besondere Combinationen kommen und auf Veränderungen des bisherigen Musterzuschnitts für Instrumentalwerke, und diese Veränderungen brachten zwischen der alten und neuen Symphonie einen merkbaren Unterschied hervor, welcher dem Unterschied analog war, der die Opern des letzten Jahrhunderts von der neuern großen Oper schied. Es war dies in Bezug auf die erste Periode mehr die Annahme eines neuen ästhetischen Princips als eine Umwandlung des Stils. Dies scheint außer Zweifel, wenn man so klar wie möglich sieht, daß das alte und neue Compositionssystem in den Symphonien Beethoven's nebeneinander und miteinander ab-

wechselnd vorhanden ist; denn wenn die dritte, sechste und neunte aus einem vorher bestimmten Programm entstanden sind, so ist es ebenso klar, daß die vierte und achte die Fährte der ersten und zweiten wieder aufnehmen, während die fünfte und siebente zwischen diesen beiden Gattungen, die im Stil so ganz verschieden sind, die Mitte halten. Ich wiederhole also, daß nur das Vorhandensein der oben angegebenen Kennzeichen die Arbeiten Beethoven's von 1804—1814 im allgemeinen charakterisirt, daß diese aber in jeder andern Beziehung höchst verschieden und einander unähnlich sind.

Wir wollen kurz untersuchen, was der große Componist Neues in das Gewebe der Symphonie von der Werkzahl 55 an getragen hat. Damit deuten wir dann den Fortschritt dieser musikalischen Gattung seit Mozart an.

Erinnern wir uns vor allem daran, daß es keine Compositionen gibt, welche einen so einheitlichen Charakter haben, als Beethoven's Symphonien, und daß dennoch zugleich keine ihnen an Reichthum der Episoden gleichkommen. Fetis sagt: „Was die Compositionen dieses großen Mannes auszeichnet, ist die Eigenthümlichkeit der Episoden, durch welche er in seinen schönen Werken das von ihm selbst erregte Interesse unterbricht, um ein anderes ebenso lebhaftes als überraschendes an dessen Stelle zu setzen. Diese Kunst ist ihm eigenthümlich, und ihr allein verdankt er seine schönsten Erfolge."

Die Analyse und thematische Combination der Ideen, ihre Zerstückelung und Wiedervereinigung durch den Rhythmus, hatten schon bei Haydn und Mozart alles erzeugt, was sie erzeugen konnten; aber andere Mittel waren noch nicht in demselben Grade benutzt worden, und Beethoven gab ihnen eine ausgedehnte und prächtige Anwendung. Eins dieser Mittel, das ich Steigerung nennen will, weil ich es nicht anders zu benennen weiß, war von Mozart in der Ouvertüre zu Figaro mit ebenso viel Geist als Erfolg an-

gewandt worden, allein nach einem im Vergleich beschränkten Maßstabe. Dies Verfahren, das man nicht mit dem Rossini'schen Crescendo verwechseln muß, wiewol es im Princip dasselbe ist, besteht in einer fortschreitenden Vermehrung der Klangfülle und des gesammten musikalischen Interesses, wodurch man zu der mächtigsten Wirkung gelangt, die sich erreichen läßt. Man muß es in Beethoven's Partituren nachsehen, wie dieser Riese der Symphonie Wurf auf Wurf, Instrument auf Instrument, Figur auf Figur, den Pelion auf den Ossa thürmt, und glücklicher als seine gigantischen Ahnen endlich den Olymp erklimmt.

Ein anderes Verfahren, das zwar in der Opernmusik gewöhnlich ist, aber in der Instrumentalmusik vor Beethoven wenig angewandt wurde, ist eine gewisse Vorbereitung des Effects, eine Berechnung, deren Zweck ist, Erwartung und Spannung auf das, was kommen soll, im höchsten Grade zu erregen und das Ohr eine lange Reihe von Perioden hindurch in ungewisser Schwebe zu halten. Diese Perioden scheinen manchmal nichts zu bedeuten, ja sie verletzen das Ohr sogar zuweilen, nachdem sie es genärgelt haben; aber wenn wir an die Kritik des Einzelnen kommen, so werden wir sehen, wie sehr dieses Verfahren, die Uebersetzung der musikalischen Effecte in Phantasiebilder fördert und wie es besonders die Effecte, die es vorbereitet, ganz außerordentlich hervortreten läßt. In Mozart's Symphonien springen die Schönheiten weniger ins Auge, weil allein die Entwickelung des musikalischen Charakters sie herbeiführt und wie Prämissen und Folgen aneinander knüpft, wobei ihre Wirkung niemals von einer Berechnung vorbereitender Klänge oder von irgendeinem äußern Nebengedanken abhängt.

Der Wunsch, der poetischen Idee alle denkbare Bestimmtheit zu verleihen, brachte Beethoven natürlich dahin, die Formen und die ihrer Natur nach sprechendsten Aus-

drucksmittel des dramatischen Gesanges, die er schon in mehreren Klaviersonaten und in dem Larghetto der D-dur-Symphonie benutzt hatte, nach einem größern Maßstab auf die Symphonie anzuwenden. Das Orchester verwandelte sich in einigen der folgenden Symphonien in ein Chor; in der neunten ergänzte sich die Instrumentalmasse durch den Zutritt der menschlichen Stimmen und der Sinn des Werks durch Schiller's Verse, was dann natürlich in Bezug auf die Deutlichkeit des Programms nichts zu wünschen übrig ließ.

Von allen genialen Eroberungen Beethoven's ist die schönste, ruhmvollste und ihm ganz und gar angehörige, die Verwandlung des Menuets in das Scherzo, eine neue Form, welche die Symphonie auch vom Gesichtspunkt der reinen Musik aus vervollständigte. Das Menuet, wie Haydn es begründet hatte, war, aufrichtig gesagt, nur eine Nebensache. Seine Verhältnisse waren zu kleinlich, sein Ausdruck zu wenig charakteristisch, um diese wenigen Linien musikalischer Tändelei mit ihren folgenden noch leichter genommenen, dem Trio, als eine Phase und Modification, oder selbst als eine zufällige oder unvorhergesehene Wendung der psychologischen Hauptaufgabe, die sich das Werk als Ganzes gestellt hatte, zu betrachten. Wir wollen damit nicht sagen, daß es in dem Vorrath von Symphonien nicht sehr schöne, nach diesem Muster geformte Stücke gebe. Es genügt, von vielen nur an das Menuet in der G-moll-Symphonie von Mozart zu erinnern, ein Meisterwerk von leidenschaftlichem Ausdruck und gelehrter Arbeit in 40 Takten; so etwas ist niemals wieder erreicht worden, aber dennoch macht es keine Ausnahme von dem, was ich eben bemerkt habe. Es fügt sich zwar in den allgemeinen Charakter des Werks, aber es modificirt die Idee nicht in einem ihm eigenthümlichen Sinne.

Früher hatte die Symphonie nur drei wirkliche Theile,

das erste Allegro, den langsamen Mittelsatz und das Finale, was ziemlich unvollkommen der Exposition, der Verwickelung und der Auflösung in den Theaterstücken entsprach, weit besser aber dem Bedürfniß von Wechsel und Contrast, welches jeder empfindet, wenn er eine oder zwei Stunden lang Musik anhört. Beethoven gab der Nebensache eine Entwickelung, die manchmal der Länge der andern Stücke gleichkam, eine Wichtigkeit, die seinen neuen Maßverhältnissen angemessen war, und eine Factur, die ein großer Schritt vorwärts in der Compositionskunst war. Bach, Haydn und Mozart hatten alles sowol für die natürliche als die gelehrte Harmonie und Melodie gethan; allein das dritte Element der Musik, das Wesentlichste in der Zeit ihres Anfangs, den Rhythmus, hatte der Fortschritt der Neuern weniger entwickelt als jene beiden andern Elemente. In den Compositionen des vorigen Jahrhunderts herrschen stets der fugirte Contrapunkt oder die natürliche Harmonie, oder die Melodie vor. Mozart selbst hat, soviel ich mich erinnere, nur eine einzige Arie geschrieben, deren Hauptwirkung auf dem Rhythmus beruht. Seinen Erben, den Koryphäen der unmittelbar auf ihn folgenden Epoche war es vorbehalten, der Musik durch die Freimachung des rhythmischen Elementes neue Gestalt und neues Leben zu geben; der Rhythmus, bisher demüthiger Sklave, wurde unter ihrer Feder Herr und Meister. Beethoven schuf das Scherzo, Rossini die Cabaletta, und der Rhythmus offenbarte seine Allmacht wie zur Zeit der Alten und Tausende von Menschen, die bisher gleichgültig gegen die Musik waren, wurden leidenschaftliche Freunde derselben. Uebrigens ist der Unterschied zwischen der Cabaletta und dem Beethoven'schen Scherzo der, daß die Cabaletta immer eine Cabaletta ist, das Scherzo aber nicht immer ein Scherz. Beethoven gab ihm sehr verschiedene und oft seiner gewöhnlichen Natur ganz entgegengesetzte Charaktere, wie z. B. dem Scherzo der So-

nate in F, Op. 10, und dem dritten Satz der C-moll-Symphonie, welcher nicht mehr scherzt, als Gespenster zu thun pflegen. Man kann sich nicht vorstellen, welche neue rhythmische Combinationen, welche glückliche Mannichfaltigkeit von Effecten und Contrasten, welche ausgesuchte Feinheiten der Instrumentirung, wie viel Reizendes, Originelles und zugleich Sympathisches Beethoven in die doppelte Form des Scherzo zu legen verstanden hat, das ohne Zweifel die wichtigste von allen seinen Neuerungen ist.

Da Beethoven ganz und gar die Anlage zum Gesang fehlte, so verkannte er, wie der Leser sich erinnert, die Bedingungen, unter denen der Gesang bei dem Menschen wirken kann. Dagegen hatte er aber mit mehr Eifer und Liebe, als alle seine Vorgänger, den Charakter, den Klang, die Technik, die Eigenthümlichkeiten und die besondere Wirkung aller Stimmen des Orchesters studirt. Fetis hat schon gesagt: „Die Instrumentirung Beethoven's ist mit keiner andern zu vergleichen. Niemand besitzt so wie er die Kunst, das Orchester zu füllen und Klangmassen einander gegenüber zu stellen."

So ist denn durch die poetische Idee, durch das Verfahren der Steigerung und der Vorbereitung, durch die Verwandlung des Menuets in das Scherzo, durch die Annahme der dramatischen Gesangformen, durch eine lebhaftere Farbe und größere Klangfülle des Orchesters die Symphonie unter Beethoven's Feder aus einer Ode in drei Strophen ein Gedicht in vier Gesängen geworden. In diesem Geiste aufgefaßt, verlangte sie in doppelt vergrößerten Verhältnissen eine Arbeit, die in mancher Hinsicht der Composition einer Oper zu vergleichen war und der sich die alten Meister nicht zu unterziehen brauchten.

„So sehr das Arbeiten nach dem ersten Wurf oder nach dem ersten Anlauf bei Mozart natürlich schien, so sehr scheint

Beethoven die Gewohnheit gehabt zu haben, seine Entwürfe sorgfältigen Umarbeitungen zu unterwerfen.“ So sagte ich in meinem ersten Werke und Schindler hat meine Ansicht bestätigt. Er belehrt uns, daß Beethoven seine Werke stark umarbeitete und zu ihrer Ausfeilung und Verbesserung ein Drittheil der Zeit gebrauchte, die ihm das Niederschreiben gekostet hatte. Hören wir über diesen interessanten Gegenstand den anonymen Verfasser der Musikalischen Briefe („Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler von einem Wohlbekannten“; Leipzig 1852), eines der besten kritischen Werke, die ich gelesen habe und auf welches ich zurückkommen werde. Wenn Beethoven, heißt es dort, nach langem und tiefem Nachdenken ein Symphoniethema gefunden hatte, das vollkommen zu dem Object paßte, das er darstellen wollte, so beeilte er sich nicht anzufangen. Er wandte erst das Thema lange hin und her, um die Umwandlungen, deren es fähig wäre, zu erkennen. Er schrieb die Gedanken, so wie sie sich seinem Geiste darboten, auf, ohne Ordnung und Auswahl und ohne sich um die Stelle zu bekümmern, die sie später in der Symphonie einnehmen sollten, weil sie ihm immer in größerer Fülle zuströmten, als er für die umfangreichste Composition nöthig hatte. Ging er dann ans Werk, so wählte er unter den vorbereiteten Blättern, was ihm das Beste schien, und entwarf dann, entweder im Geiste oder mit Hülfe einer notirten Skizze den allgemeinen Plan des Werks, in welchem dann die einzeln gesammelten und sortirten Materialien sich in passender Reihe ordneten und verbanden. Dann kamen die Details der Instrumentirung und Rhythmisirung daran. Oft war das Werk fertig und schon ins Reine geschrieben, und Beethoven nahm es noch wieder vor, strich aus und änderte, und schrieb über jede Correctur das französische Wort meilleur.

Dies erklärt vortrefflich, weshalb Mozart's Sympho-

nien das Resultat einer organischen Entwickelung zu sein scheinen, während die Beethoven'schen, vielleicht mit Ausnahme der beiden ersten, uns bei ihrer Analyse wie Erzeugnisse vorkommen, die mehr auf dem Wege der Construction oder der Zusammenstellung entstanden sind, als durch ursprüngliche Begeisterung. Das hatte ich auch lange vorher geahnt, ehe ich die „Musikalischen Briefe" gelesen hatte, und meine Biographie Mozart's enthält den Beweis davon.

Die folgende Kritik des Einzelnen wird uns Beispiele und Beweise für alles bringen, was ich weiter oben als Kennzeichen der Arbeiten Beethoven's aus der zweiten Periode angegeben habe.

Dritte Symphonie in Es-dur, genannt Eroica.

Die Geschichte dieses Werks gibt zu einer Vorfrage Anlaß. Hatte die heroische Symphonie in dem Augenblicke, wo sie mit einer Widmung an Napoleon Bonaparte geschickt werden sollte, dieselbe Form wie jetzt und enthielt sie dieselben Stücke? Man fragt sich zunächst, weshalb ein Trauermarsch in das Werk eingerahmt wurde, mit welchem Beethoven einem Manne eine Huldigung darbringen wollte, von dem die ganze Welt wußte, daß er nur allzu lebenskräftig war. Man wird vielleicht sagen, um die Manen so vieler Tapfern, die auf den Schlachtfeldern geblieben, zu versöhnen. Aber verschwinden die Todten nicht in dem Ruhm der Ueberlebenden und hatten die Leichen jener Tapfern, zu einem Berge von Kanonenfutter aufgethürmt, dem Helden nicht mit Recht zum Fußgestell gedient? Das reichte hin, um ihre Manen im Reiche der Schatten zu trösten. Dazu kommt noch eine andere wichtigere Bemerkung. In einem Werke von solcher Bedeutung, das ihm die Nächte zweier Jahre gekostet hatte, mußte Beethoven ohne Zweifel mehr als je

das Programm zu rechtfertigen suchen, auf daß die poetische Idee triumphirte, und diese Idee war der in Napoleon Bonaparte personificirte Heroismus; aber ein solcher Triumph erfüllt sich, wie ich schon bemerkt habe, nur im Finale, denn in der Musik wie in andern Dingen krönt das Ende immer erst das Werk. Nun gibt es aber sicherlich nichts weniger Heroisches als das Finale der heroischen Symphonie. Berlioz sieht darin Thränen und viele Thränen: das wäre die Fortsetzung des Trauermarsches, die traurige Kehrseite der Ehrendenkmünze des großen Mannes und nicht sein strahlendes Bildniß.

Es ist bekannt, daß Beethoven in Wuth gegen seinen republikanischen Helden ausbrach, als er sich in einen Kaiser verwandelte, und daß er an die Stelle des ursprünglichen Titels des Werks: „Bonaparte" den gegenwärtigen setzte: „Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovenire di un grand' uomo". Sollte die Vermuthung nicht natürlich sein, daß diese Aenderung auch andere in der Composition und in den Formen der Symphonie nach sich gezogen habe? Alsdann konnte ein Trauermarsch, der sich sonst sehr wenig mit der Huldigung für einen Lebenden verträgt, sehr passend in einer Composition vorkommen, die zur Gedenkfeier eines Todten bestimmt war, wie ja auch für Beethoven der chimärische Bonaparte gestorben war, den er beauftragt hatte, die Welt nach platonischen Ideen neu zu gestalten. Aber das Finale? Fetis sagt in seiner allgemeinen Biographie der Musiker: „Es heißt, der zweite Satz dieses Werks sei fertig und nichts anderes gewesen, als der gewaltige letzte Satz der C-moll-Symphonie, als ein Freund eines Tags in Beethoven's Zimmer trat und ihm aus der Zeitung mittheilte, daß der erste Consul sich zum Kaiser gemacht habe. Dadurch bekamen seine Gedanken eine andere Richtung; an die Stelle des heroischen Satzes setzte er den Marsch, der jetzt den

zweiten Satz der Symphonie bildet." Gut, das läßt sich begreifen; aber warum konnte denn auf den Marsch nicht ebenso gut jener Triumphsatz folgen, der diese Symphonie zu der glänzendsten und ruhmreichsten von allen Beethoven'schen gemacht haben würde? Aus dem einfachen Grunde, weil man die Todten nicht feiert wie die Lebenden, die Erinnerung nicht so wie den gegenwärtigen Augenblick, und weil nach dem Trauermarsch ein schmetternder Zuruf, der uns dem Manne des Schicksals gegenüberstellt und hundert Siege in sich schließt, widersinnig gewesen wäre. Wie schade ist es doch, daß Beethoven aus republikanischer Gesinnung seinen Plan geändert und zwei Stücke zur Scheidung verurtheilt hat, die ihr Dasein einer gleichzeitigen und gleichartigen Begeisterung verdankten und so sehr geschaffen waren, zusammen zu leben: das Allegro der heroischen und das Finale der C-moll-Symphonie.

Dieses Allegro ist in Es-dur, $^3/_4$-Takt, geschrieben. Kaum haben zwei einzelne Accorde die Tonart festgestellt, als das Thema, allein vom Violoncell vorgetragen, sogleich mit einer Freiheit, einer Zuversicht und einem Adel auftritt, die es zum glücklichsten und fruchtbarsten von allen machen, die Beethoven für den ersten Satz einer Symphonie gewählt hat. Nachdem es sich wie die Sonne am Horizont gezeigt, verschwindet es einen Augenblick unter dem Nebel einer unbestimmten Harmonie, um in seinem ganzen Glanze, wie die strahlende Sonnenscheibe in voller Rundung von neuem zu erscheinen. Ein kunstreiches und wirkungsvolles Verfahren, welches den Satz, der nur 4 Takte umfassen zu müssen schien, zu einer Periode von 13 Takten verlängert. Ich bemerke vor allem, daß dieses Allegro, obwol im höchsten Grade heroisch, doch keineswegs militärisch ist, daß aber dennoch Schlachtruf und noch schrecklichere Klänge an mehr als einer Stelle darin ertönen. Dies kommt daher, weil die Schilderung

nicht in der Handlung, sondern in der Idee stattfindet, weil sie oft dramatisch erscheint, ohne von den dramatischen Formen zu borgen, indem sie im Gegentheil im wahren und größten Symphoniestil geschrieben ist. Mit Hülfe der Aufschrift erkennen wir in dem Thema einen Gedanken, der die Welt umfaßt, um sie zu erobern, einen Gedanken, der anfangs ernst und ruhig ist, wie alle weit ausgreifenden Pläne, der aber den Eindruck und das Bild von allem hervorruft, was zu seiner Ausführung und zu seinen Resultaten beitragen wird. Daher rühren die Episoden voll Erhabenheit und Schönheit, die Beethoven aus der poetischen Idee abgeleitet und mit so bewundernswerther Kunst in die musikalische Idee eingefügt hat. Die Eroberung der Welt ist ein Gedanke, welcher der Phantasie und dem Stolze schmeichelt; das zeigt uns die kleine liebliche und schmeichelnde Phrase, welche zuerst erklingt und dann von der Clarinette, der Hoboe, der Flöte und der ersten Violine wiederholt wird. Auf diesen melodischen Erguß folgt eine unruhige Figur in gruppetti von Sechzehnteln, die das Klirren und die Blitze sich kreuzender Waffen malt. Dann sieht der große Feldherr seine Garde vorbeiziehen, welche nach den drei Taktheilen in gleichem Schritt mit den Violinen marschirt und den Rhythmus eines punktirten Viertels in den Fagotten und Flöten betont. Welche Stattlichkeit und welche Haltung! Eine prachtvolle Schar, nicht wahr, deren kleinste Knirpse Helden sind und die dem Feinde nur ins Auge zu schauen brauchen, um ihn in Staub zu verwandeln. Wir werden späterhin darüber urtheilen. Diese episodischen Themas, welche den ersten Theil des Allegros ausfüllen, in welchem das Hauptthema nur eben erscheint, sind durch Orchesterbrücken oder Tutti von erstaunender Kraft und prächtigem Instrumentalcolorit miteinander verbunden. Einige klagende Melodien, vergebene Seufzer der Sehnsucht, können nicht durchdringen, weil sie durch die

bisher ungewöhnliche Ausdehnung der Perioden um ihre Schlußcadenzen kommen.
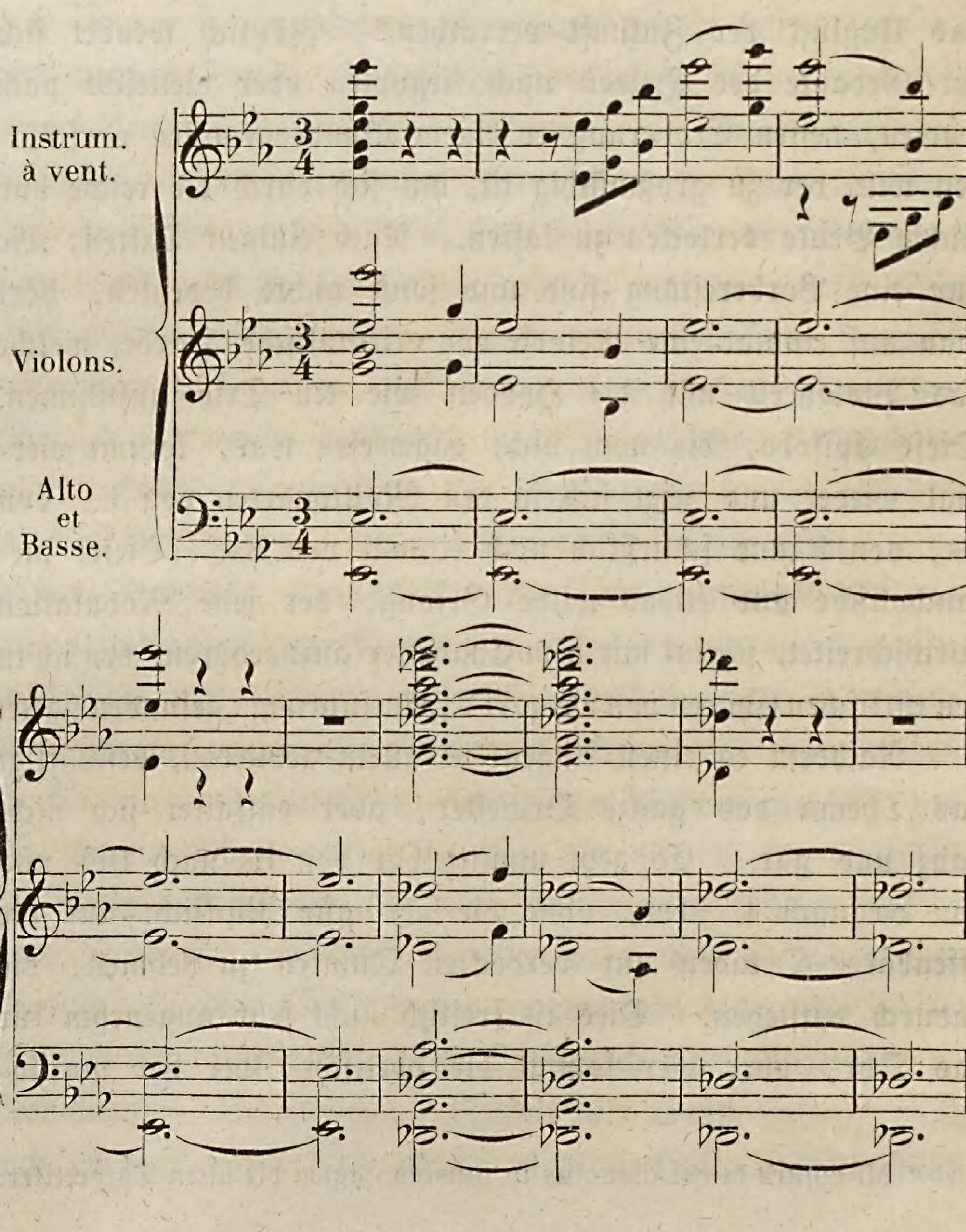
Nachdem der Held seine Kräfte gezählt, seine Angriffs- und Vertheidigungsmittel überschlagen hat, stellt er sie im zweiten Theile nach den Erfordernissen seiner gigantischen Pläne vereinigt auf und ruft sie in seinem Geiste zum Kampf, zu einem Kampf, dessen Resultat vorgesehen und unausbleiblich ist, denn er selbst, der Mann des Schicksals, leitet alles. Man mache sich also gefaßt, einen Mittelsatz, eine thematische Durchführung zu hören, die an Macht alles übertrifft, was man in der Instrumentalmusik jemals gehört hat. Aus der aufgehenden Sonne, welche es im Anfang war, wird das Thema zu einem blutrothen Meteor, zu einem furchtbaren Kometen, dessen aufgärende innere Glut die Welt in Flammen zu setzen droht. Man sieht jenen Gott der Schlachten bald finster, bald leuchtend, wie er auf der einen Seite Schrecken und Tod aussäet, auf der andern seine Soldaten mit einem schützenden Blick deckt, wodurch das Feuer ihres Muthes von neuem auflodert. Die strategischen Träume des großen Feldherrn umfassen das Schlachtfeld in den mannichfachsten Beziehungen. Hier stellt er sich an die Spitze seiner leichten Truppen, commandirt mit immer lauterer Stimme und beschleunigt den Galop der Schwadronen in Sechzehnteln (Takt 182—210). Weiterhin entspinnt sich ein furchtbarer Kampf, aber das Thema ist nicht dabei, denn es geht da für einen Soldaten im kaiserlichen Purpur zu heiß her. Es ist ein Bajonnetangriff, den die alte Garde ausführt, das heißt das Motiv der drei Viertelnoten. Jetzt geht es nicht mehr her wie bei der Parade. Die unbezwingliche Phalanx marschirt nicht mehr gerade und stolz, sie windet sich wie eine verwundete Schlange durch eine geistzerrüttende Modulation, sie rückt vor, klimmt mit Wuth empor, dann noch einmal empor und macht plötzlich Halt. Ihre Kraft

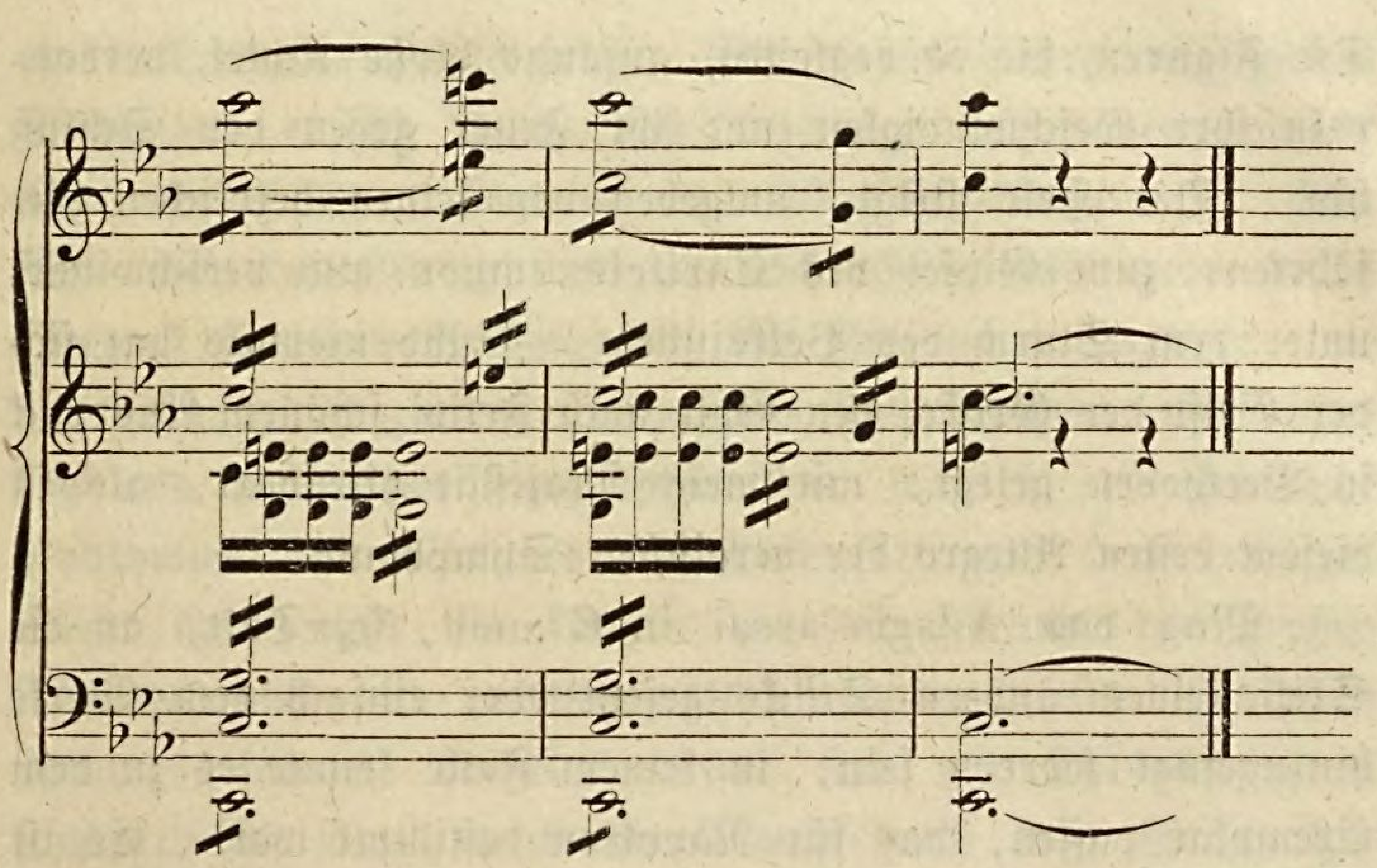
bricht sich gegen einen überlegenen Widerstand, den Beethoven nicht offenbart. Ist es Gott? ist es der Feind? Ich weiß es nicht. Das Orchester läßt nur noch Töne ohne Melodie und Harmonie hören, rauhe und herzzerreißende E gegen F*, das Röcheln des Todes, das mit jener nur allzu wahren Wahrheit ausgedrückt ist, welche für die Kunst eine Lüge wird. Was sollen diese schrecklichen Dissonanzen bedeuten, die auf einmal abbrechen und ohne Auflösung bleiben? Hat Beethoven Furcht vor sich selbst gehabt, oder hat das prophetische Leuchten des Brandes von Moskau seinem Helden das Unglück der Zukunft verrathen? Plötzlich wendet sich der Gedanke des Helden nach Aegypten oder vielleicht nach Indien, dessen Eroberung er einem Bundesgenossen vorschlagen will, der zu großmüthig ist, um sich durch die reiche und leichte Beute verlocken zu lassen. Nach einigen Takten, die nur eine Vorbereitung sind und sonst nichts bedeuten, hört man auf einmal eine Melodie von orientalischer Farbe, welche das Violoncell und die Hoboen wie ein Trio anstimmen. Diese Episode, die noch nicht dagewesen war, kommt viermal wieder und zeigt sich in den Molltonarten von E, von Es, von F und schließlich noch einmal von Es. Dieser melancholische und etwas wilde Gesang, der jene Modulation durchschreitet, scheint mir dem Charakter anzugehören, den ich in den türkischen Chören von Mozart's „Entführung" gefunden hatte.

Nachdem es einen Augenblick allein geblieben, beschäftigt das Thema das ganze Orchester, aber entfaltet sich nicht ganz und gar. Es geht unmittelbar von Es nach Des und von da nach C über, ohne die geringste Rücksicht auf die offenbaren Octaven und verdeckten Quinten zu nehmen, die dadurch entstehen. Dies ist freilich nicht sehr angenehm für das Ohr, aber hier kommt die poetische Idee der musika-

* Mi contra fa est diabolus in musica, sagten die alten Theoretiker.

lischen zu Hülfe oder ergänzt sie vielmehr. Man begreift, daß das Thema immer das bleibt, was es ist, eine feste Idee, ein unabänderlicher Wille, trotz aller rhythmischen und modulatorischen Metamorphosen; es ist unter allen Gestalten die Stimme des Helden, der Ruf des Ruhms. In welchem Lande und unter welchen Umständen dieser Ruf auch ertönt, unter der verzehrenden Glut von Afrika oder auf den Eisfeldern am Pole, bei einem Bacchanal der Soldateska, oder bei dem Leichenbegängniß der großen Armee, der Held will immer dasselbe und ist immer des Gehorsams gewiß.





Das ist seltsam, aber es schlägt ein. Das ist, glaube ich, der Gedanke oder irgendein ähnlicher, den Beethoven durch diese Fortschreitung naher Tonarten, die nicht verwandt und selbst um so weniger verwandt sind, je näher sie sich stehen, hat ausdrücken wollen. Aus diesem Beispiele und tausend andern derselben Art können wir die wichtige und zu wenig beachtete Folge ziehen: daß an und für sich fehlerhafte Dinge sich in relative Schönheiten durch die Anwendung einer poetischen Idee oder eines gegebenen Programms verwandeln können.

Der Schluß, der mit Takt 136 beginnt, ist eins der schönsten Muster des Verfahrens, das ich Steigerung genannt habe. Das Thema kehrt in seiner ursprünglichen Klarheit zurück, wird von den Hörnern freudig aufgenommen, die Violinen zögern nicht, sich ihnen anzuschließen, dann steigt es zu dem Baß hernieder, vergrößert sich auf seinem Gange durch alle Klangfarben des Orchesters, wird als Triumphator von den schmetternden Fanfaren der Blechinstrumente und dem Wirbeln der Pauken begrüßt und wächst so zu einer ungeheuern Masse und einer überwältigenden Macht an.

Die Figuren, die es begleiten, anfangs bloße Achtel, verdoppeln ihre Geschwindigkeit und ihr Feuer gegen den Schluß hin. Der Held steigt, umgeben von seinen heldischen Gefährten, zum Gipfel des Capitols empor und verschwindet unter dem Sturm des Volksjubels — und niemals hat sich der Geist der Größe, den Gott nach Fetis' schönem Ausdruck in Beethoven gelegt, mit mehr Majestät offenbart, als in diesem ersten Allegro der heroischen Symphonie.

Mag das Adagio assai in C-moll, $^{2}/_{4}$-Takt, an die Stelle eines andern Stücks gesetzt oder einfach dem Werke hinzugefügt worden sein, in keinem Falle konnte es zu dem Exemplar passen, das für Napoleon bestimmt war. Es ist im dramatischen Stil geschrieben; man könnte selbst ein Drama in vier Acten, wenn ich recht gezählt habe, darin gewahren. Erster Act. Der eigentliche Trauermarsch, den Militärmusik bei einem Leichenzuge auf der Bühne aufführt. Zweiter Act. Der Zug ist vorüber und eine Person des Dramas stimmt einen Hymnus in Dur an, in welchem die Idee der Unsterblichkeit in der Geschichte den Gedanken des Todes beherrscht, einen Hymnus, dessen sanfte Töne durch die allgemeine Trauer wie ein Strahl von Trost und Hoffnung bringen. Dritter Act. Das Thema des Marsches kehrt wieder und die Molltonart mit ihm; die neue Entwickelung aber, zu welcher es führt, zu erklären, dürfte mir schwer fallen; denn diese Art von Fugato gehört, wie mir scheint, weder der Symphonie noch dem Drama und noch weniger der Kirchenmusik an. Trotzdem wollen wir annehmen, die Leiche werde in dem Heiligthum des Tempels auf einen Katafalk niedergesetzt. Vierter Act. Mehr als genügenden Ersatz für den dritten gibt diese erhabene dramatische Scene. Das Marschthema, jetzt in G-moll und schwach begleitet, hat seinen ersten Satz noch nicht vollendet, als die Violine einen herzzerreißenden Schrei ausstößt, auf welchen

eine allgemeine Pause folgt. Bei diesem Schrei und diesem Schweigen erräth man, daß diejenigen sich nahen, welche nicht den Helden, sondern den Menschen beweinen. Wer fühlt nicht den Krampf und das Schluchzen eines gebrochenen Herzens in jenen Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, die von schmerzhaft zuckenden Seufzern unterbrochen, wie außer sich und in Verzweiflung dahineilen, während der feierliche Rhythmus des Marsches ungestört fort und fort erklingt! Sieht man nicht die Familie und die Freunde des großen Mannes und alte verstümmelte Soldaten, seine theuersten Ruhmesgefährten herbeieilen und sich mit Thränen einen schmerzlichen Weg durch die Menge nach dem Sarge hin bahnen, dessen Zugang ihnen die öffentliche Achtung zu erleichtern scheint. Endlich haben sie ihn erreicht; der Marsch schweigt und eine menschliche Stimme, die Stimme einer Gattin, die auf ewig zur Witwe geworden, spricht das letzte Lebewohl aus. Wenn sie es wiederholt, wird diese Stimme schwächer und schwächer, bis sie sich auf einem vorhaltenden Accord ohne Schluß bricht. Erhaben, ich wiederhole es; es fehlt nur das Wort dazu, ja das Wort, die Decoration und eine Primadonna, zugleich gute Sängerin und Schauspielerin, anstatt der Hoboe, wie ich vor langer Zeit gesagt habe und noch ebenso denke. — So wie es ist, bildet dieses Adagio einen schönen Gegensatz zu dem Allegro: es stellt dem Gemälde menschlicher Größe das Nichts entgegen, in welches sie zerfallen muß.

Anders ist die Beziehung des dritten Satzes der Symphonie zu dem allgemeinen Gedanken des Werkes. Sie ist direct und das Scherzo scheint nur eine Episode zum Allegro zu sein, gewissermaßen eine Scene der Ruhe im Krieg, aber eine Ruhe, die sich von der Handlung nur durch die Natur der Bewegung unterscheidet. Man hört ein gewaltiges und freudiges Gesumme, eine lebendige Bewegung auf einer Stelle,

die einem sogleich die Vorstellung von einer Menge Bienen, die um den Stock schwärmen, gibt, oder von Soldatengruppen, die herbeieilen und sich um das Zelt des Generals drängen. Diese buchstäblich sichtbare Scene bildet eins der originellsten und hübschesten Scherzos von Beethoven. Das Trio verkündet uns, daß im Lager Ruhetag ist. Jeder benutzt ihn, um sich zu vergnügen. Einige nehmen ihre Flinten und gehen in den nahen Wald; lustige Jagdfanfaren lassen die Hörner erschallen; aber andere Melodien, ganz artig und cavaliermäßig hingeworfene Worte der Flöte, der Hoboe und des Fagotts lassen errathen, daß unsere Jäger außer dem Wild die Fährte irgendeiner armen Hamadryade entdeckt haben, die an ihren Baum gefesselt ihnen nicht entgehen kann.

Ist es nicht wunderlich, daß Berlioz in diesem von Anfang bis zu Ende so lebhaften und muntern Scherzo mit so feurigem und rauschendem Rhythmus „Leichenspiele" zu erkennen glaubt, „die alle Augenblicke durch Trauergedanken unterbrochen und verdüstert werden, Spiele, wie sie die Krieger der Iliade um die Grabhügel ihrer Anführer feierten!"

Der größte Vorwurf, den man der heroischen Symphonie machen kann, zugleich der größte Kummer für den Zuhörer, ist, wie schon gesagt, das Finale, das gar keine Beziehung auf sie hat und das der Componist nur so eben darangehängt hat. Wahrhaftig, das konnte unmöglich der Schluß des Werkes sein, welches Beethoven dem ersten Consul schicken wollte und welches den Namen des Eroberers trug. Aber der republikanische Held war todt, Beethoven beeilte sich, ihn mit dem Trauermarsch zu begraben und das gekrönte Phantom, das an die Stelle seines Ideals getreten war, schien ihm der Apotheose in C-dur, die er ihm bestimmt hatte, nicht mehr würdig. Die Vernichtung einer politischen Täuschung entmuthigte den großen Künstler; die

Begeisterung ließ ihn bei der neuen Arbeit im Stich, die er an die Stelle der frühern setzen mußte, und er konnte nichts Besseres finden, als eine viel zu lange musikalische Curiosität. Ein einfacher Baß, der nichts als ein Achtel Pizzicato in jedem Takt angibt, war das Thema, das er wählte und das den ganzen Satz im Keime enthielt. Dieselben Noten werden darauf mit dem Bogen als halbe Noten angestrichen und erzeugen ein Fugenthema; dann kehren sie zu ihrer ersten Gestalt zurück und werden die Begleitung einer Melodie, die unabhängig von ihnen nicht sehr originell, aber recht lieblich, gut phrasirt und leicht elegisch ist, obwol in Dur. Das alles ist sehr geistreich, aber auch weiter nichts. Da ist nichts, das erwärmt, nichts, das elektrisirt. Man hört 300 Takte lang nichts als diese Melodie, die mit Variationen ihrer selbst, mit dem Wiedereintritt des Fugato und mit zwei oder drei episodischen Gedanken von schwacher Bedeutung abwechselt. Das poco Andante ist besser als das, was ihm vorausgeht, und es verdient besondern Dank, weil es dem ewigen Fugiren Stillschweigen auferlegt. Vor dem Schluß erinnert sich Beethoven noch glücklicherweise an den Titel seiner Symphonie und näht schnell einige Takte presto an das Finale, ein schmetterndes Coda, welches uns ein Bruchstück der elegischen, in Zweiunddreißigstel zerhackten Melodie gibt und die Zuschauer wieder wach macht, sodaß sie aus allen Kräften applaudiren. Dieser Schluß ist schön, aber man sollte sagen, daß alles Uebrige, die mehr als 400 Takte vorher, zu nichts dienen, als ihn vorzubereiten.

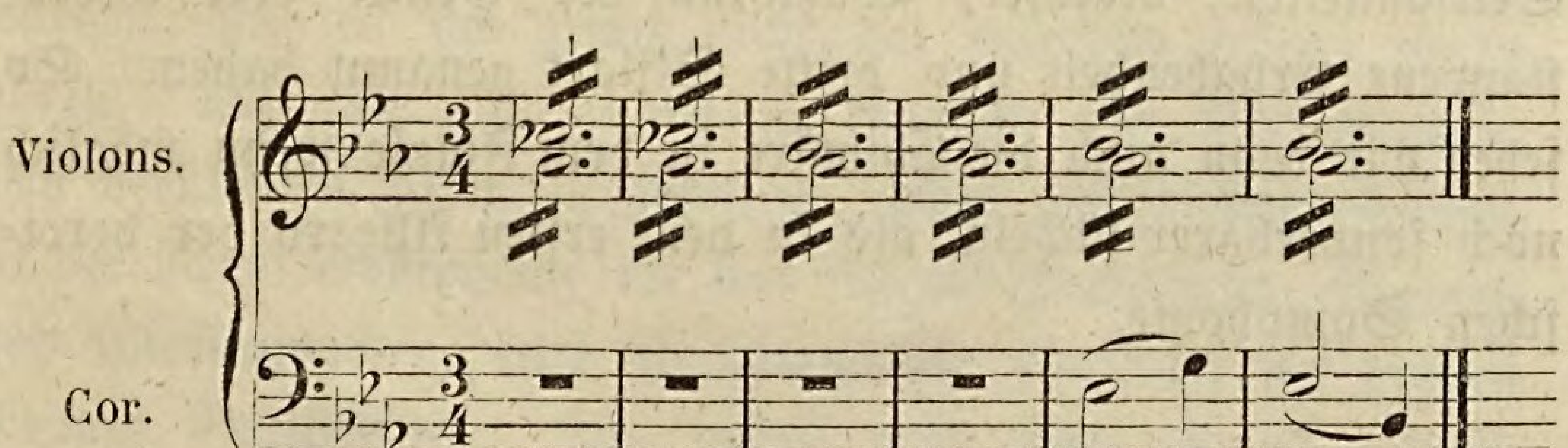
Ich rechne die Etudes analytiques von Berlioz zu dem Besten und Vernünftigsten, was über Beethoven's Symphonien geschrieben ist. Vernünftig, das scheint ein sehr bescheidenes und fast ironisches Lob; und doch kenne ich kein glänzenderes und seltener zu ertheilendes, wenn man von den Schriftstellern spricht, die Commentarien und Glossen zu den

Werken Beethoven's gemacht haben. Berlioz ist kein Glossenmacher, ich halte ihn im Gegentheil für einen wahren und ausgezeichneten Kritiker, nur daß er sich bis auf einen gewissen Punkt durch Partei- und Systemgeist beherrschen läßt. Seine Analyse der heroischen Symphonie ist verfehlt, weil er die Entstehung derselben nicht gekannt zu haben scheint und von der wohlfeilen Voraussetzung ausgegangen ist, Beethoven habe sich an dem Homer begeistert. „Man sieht", sagt er, „daß hier nicht von Schlachten und Triumphmärschen die Rede ist, sondern von ernsten und tiefen Gedanken, von melancholischen Erinnerungen und Feierlichkeiten, die durch Größe und Trauer erschüttern, mit einem Worte von der L e i c h e n r e d e auf einen Helden." Und einige Zeilen weiter sagt er über das erste Allegro: „Man kann bei diesem Gemälde unbezähmter Wuth eine Bewegung von Schrecken nicht unterdrücken: es ist die Stimme der Verzweiflung und fast der Raserei." Ja freilich; aber wie kann sich eine solche Stimme in einer Leichenrede erheben? Ich wüßte nicht, daß die feurigsten Prediger jemals bis zur Raserei gingen. Berlioz ist in so offenbare Widersprüche mit sich selbst und noch mehr mit Beethoven's Musik nur dadurch verfallen, daß er die Aufschrift des Werkes falsch übersetzt, nämlich: „H e r o i s c h e S y m p h o n i e, um den J a h r e s t a g d e s T o d e s e i n e s g r o ß e n M a n n e s z u f e i e r n". Im Italiänischen heißt es aber: „u m d a s A n d e n k e n e i n e s g r o ß e n M a n n e s z u f e i e r n". Durch diesen Irrthum hat sich in Berlioz' Ohren alles, das erste Allegro, das Finale und unglaublicher Weise sogar das Scherzo in eine Leichenfeier verwandelt.

Ich habe früher gesagt, die Zeichen, an denen man Beethoven's Arbeit aus der zweiten Periode erkennt, fänden sich zum ersten male in der heroischen Symphonie. Wir wollen dies jetzt näher betrachten.

Zunächst im Allegro sind vier Takte, wo die Flöten das hohe e und f angeben, während die Unterstimmen des Quartetts den A-moll-Accord anschlagen, woraus die Cumulation zweier Tonarten, A-moll und F-dur, entsteht. Man kennt zwar den großen Septimenaccord f-a-c-e, aber dies ist nur ein anscheinender Accord, eine verlängerte Dissonanz, die als solche einem gezwungenen Gang unterworfen ist und nichts mit dem doppelten Accord Beethoven's zu thun hat, welcher weder vorbereitet, noch aufgelöst wird. (Takt 281—284.)
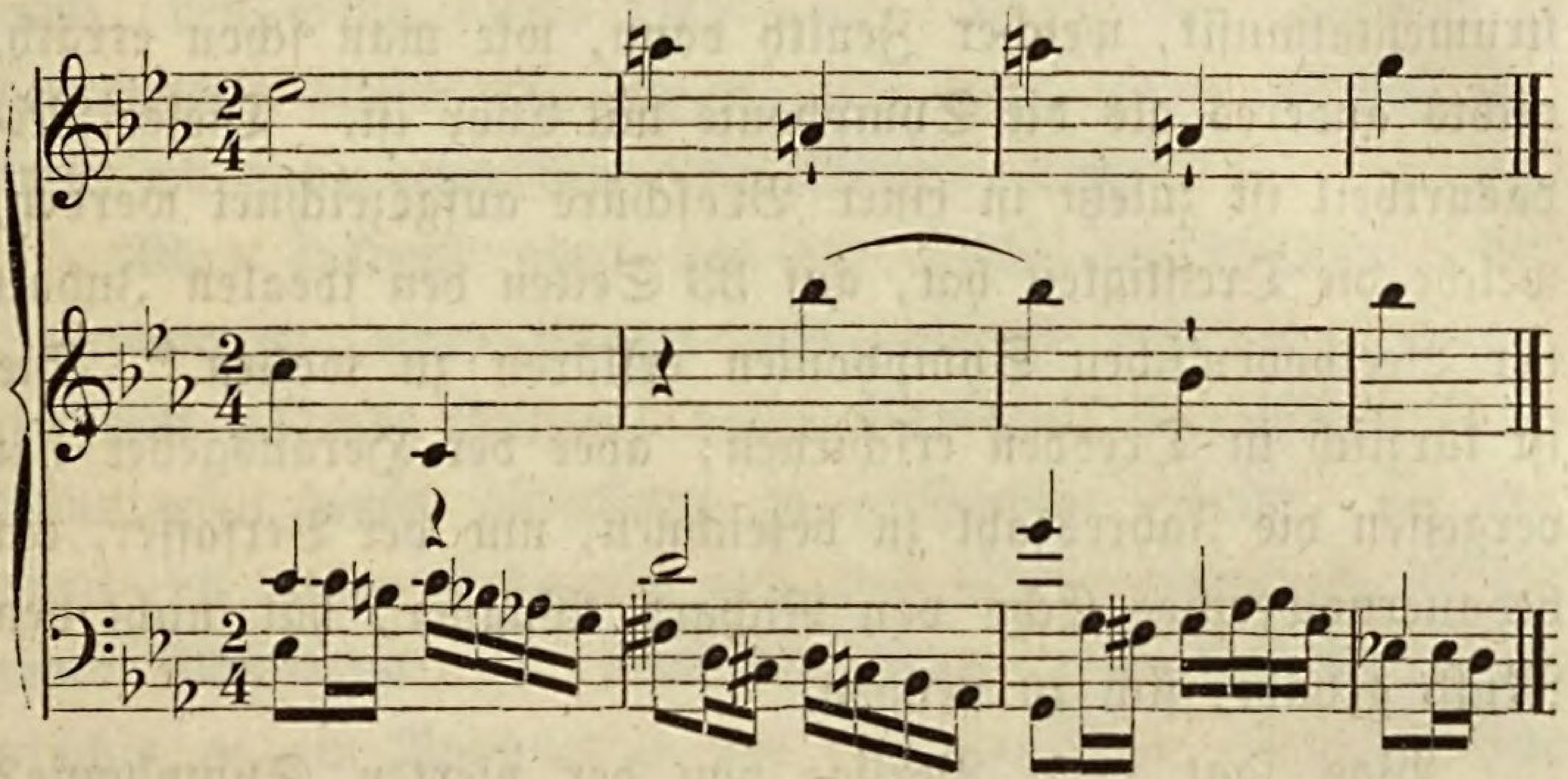
Eine andere Stelle derselben Art hat Berlioz auf folgende Weise besprochen: „Die ersten und zweiten Violinen tremoliren allein auf die zwei Noten b und as, also ein Stückchen Septimenaccord auf der Dominante von Es, als ein Horn, das sich zu irren und zwei Takte zu früh zu kommen scheint, auf kühne Weise den Anfang des Hauptthemas hören läßt, welches ausschließlich auf die Noten es-g-es-b erklingt. Man begreift, welche sonderbare Wirkung diese Melodie des Dreiklangs gegen die zwei dissonirenden Noten des Dominant-Accords machen muß."



Jawol sehr sonderbar, wie man sieht. Herr von Lenz ist darüber anderer Meinung. Er findet, „daß die Intention dieses Eintritts des Horns, der dem Ohre verfrüht erscheint,

das Gepräge des Genies trägt. Es ist ein ferner Wiederhall des Motivs des Allegros, der in die Welt hinein erklingt, in gurgite vasto. Solcherlei Dinge sind ein Lächeln der Chimäre, das auf jedes andern Lippen schlecht angebracht wäre und dessen Aufbewahrung in Weingeist zum Gebrauch auf Conservatorien zu verlangen, ein Unsinn wäre. So etwas läßt sich nicht nachmachen und darf nicht nachgemacht werden; es findet sich, oder findet sich nicht unter der Feder des Genies."

Ich bitte Herrn von Lenz um Verzeihung, das läßt sich wol nachmachen und sogar bei uns auf dem Lande. Es ist nicht selten, hier Dilettanten zu hören, die in der Tonica singen und sich mit dem Dominant-Accord begleiten und umgekehrt. Das findet sich so natürlich und noch natürlicher unter ihren Fingern, als das Lächeln der Chimäre unter der Feder des Genies. Uebrigens drückt das Wort Chimäre die Sache so vollkommen aus und ist so glücklich erfunden, daß ich mit des Erfinders Erlaubniß mir es aneignen und jedesmal gebrauchen will, so oft ich dessen bedarf, weil es viele verschiedene Dinge in sich schließt, von denen wir in der Folge noch zu reden haben. Es erspart mir eine Menge von Umschreibungen und läßt sich auf alles ohne Unterschied anwenden, was die Kritiker je nach ihren Schulen systematische Seltsamkeiten, Räthsel, Wahnsinn des Genies oder unverstandene Erhabenheit und dritte Stilart genannt haben. So sehen wir denn auch die Chimäre in dem Finale wenn möglich noch sonderbarer lächeln, als in dem ersten Allegro der heroischen Symphonie.



So wunderlich diese Dinge auf dem Papier aussehen, so gehen sie doch so schnell vorüber, daß das Ohr sie kaum vernimmt oder sie einem Fehler der Spielenden zuschreibt. Da die Chimäre hier noch in ihrem Embryomezustand ist, so wirft ihr Lächeln keine Flecken auf die heroische Symphonie; aber ich finde freilich auch nicht, daß es schön ist, wie die hohe Kritik versichert.

Vierte Symphonie in B-dur.

Diese Symphonie hat nach unserer festen Ueberzeugung Beethoven die aufrichtigsten Glückwünsche von Haydn eingetragen, seinem alten Lehrer, der noch lebte, als sie componirt worden, und es sich gewiß nicht hat entgehen lassen, sie zu hören. Auf alle Fälle hatte sie Aussicht und Berechtigung, dem berühmten Alten zu gefallen. Eben aus diesem Grunde ist die vierte Symphonie der Tod für die Hochkritiker, Adepten und Glossenmacher, kurz für sämmtliche Verfasser der dritten Stilart Beethoven's. Sie suchen nach einer Entschuldigung für das Werk, sie finden darin einen Mangel an Begeisterung, vergleichen es mit dem Schlummer des Homer und betrachten es als einen Rückschritt Beethoven's im Emporsteigen zum Zenith der Musik, sowol der Vocal- als In-

strumentalmusik, welcher Zenith dann, wie man schon erräth, nichts anderes als die Symphonie mit Chor ist. Dieses Midasurtheil ist zuletzt in einer Broschüre aufgezeichnet worden, welche die Dreistigkeit hat, auf 33 Seiten den idealen Inhalt der Beethoven'schen Symphonien erklären zu wollen.* Sie ist kürzlich in Dresden erschienen; aber der Herausgeber hat vergessen die Jahreszahl zu bezeichnen, und der Verfasser, ein bedauernswerthes Echo von Richard Wagner, hat nicht den Muth gehabt, sich zu nennen.

Was sagt denn Berlioz von der vierten Symphonie? Berlioz hält zu viel auf seinen Ruf als Musiker und Kritiker, um nicht im allgemeinen den wunderbaren Schönheiten derselben gerecht zu werden. Indessen erräth man schon, daß er keine besondere Sympathie dafür hat und man erräth auch, warum nicht. „Hier verläßt Beethoven, sagt er, ganz und gar die Ode und die Elegie, um zu dem weniger hohen und weniger düstern, aber vielleicht nicht weniger schwierigen Stil der zweiten Symphonie zurückzukehren." Zu dem weniger hohen? Ja freilich, und das konnte auch nicht anders sein, weil der Charakter der vierten „im allgemeinen lebhaft, munter, heiter oder himmlisch sanft" ist, wie Berlioz selbst einräumt. Aber seine Bemerkung ist nur in Beziehung auf das erste Allegro, auf das Scherzo und auf das Finale wahr; denn die Einleitung, die der französische Kritiker mit Stillschweigen übergeht, und das Adagio sind sicher zu dem Höchsten zu zählen, was Beethoven geschrieben hat.

Schindler, welcher in seiner Biographie Beethoven's alle Kritik des einzelnen und fast jegliches Urtheil über die Schöpfungen des Meisters vermeidet, macht davon bei der vierten Symphonie eine einzige Ausnahme, indem er sie „die abgerundetste von allen" nennt. Ich nehme es nicht auf

* Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt. Dresden, Verlag von Adolph Brauer.

mich, den Sinn dieses Beiwortes „abgerundet" genauer zu bestimmen; allein mir scheint, daß man darin ein Lob und zwar ein ganz besonderes Lob erblicken muß.

Man entdeckt nicht auf der Stelle die Beziehung der Introduction, eines Adagio in B-moll voll erhabenen Ernstes, auf das folgende Allegro, dessen Charakter der ausgelassenen Munterkeit eines Jünglings zu entsprechen scheint, die nur durch die naive Koketterie und das schon entwickelte Gefühl eines Mädchens von demselben Alter gezügelt wird: man möchte es ein Vorspiel zu der Zeit der Liebe nennen. Der reifere Mann, der zu den höchsten Geschicken der Macht oder des Geistes gelangt ist, kann sich unwillkürlich mitten in einem tiefen Nachdenken, das mit seiner Vergangenheit nichts zu thun hat, doch an die Zeit der Jugend erinnern. Er kann diese unzeitige Erinnerung von sich weisen wollen, wie man einem lästigen Besucher den Zutritt versagt; aber die Phantasie läßt sich nicht immer so abweisen, sie kömmt immer wieder und führt dieselben Bilder wieder herbei, die immer heller und deutlicher werden, wie die Gestalten auf einer Leinwand unter dem belebenden Pinsel, so daß am Ende der Besucher den Herrn vom Hause selbst vertreibt und die ausgelassenste Munterkeit auf eine schwarze Melancholie folgt. Dieser psychologische Uebergang, der auf der innigen aber tief verhüllten Beziehung beruht, welche die Introduction mit dem Allegro vereinigt, ist das Schönste, was man in der Musik hören kann, ein Genieblitz, der das Ohr blendet, und eine Berechnung, die den Verstand in Erstaunen setzt. Kaum hat einen die düstere Majestät der ersten Takte der Introduction wie der Anblick einer fernen Katakombe ergriffen, als das furchtbare Unisono des Orchesters vor einer kleinen Figur abbricht, die aus der Violine emporsprießt. Das Unisono beginnt wieder und wird wieder durch dieselbe Figur aufgehalten, welche durch enharmonische Verwechselung von ges in fis um

einen halben Ton erhöht ist. Was ist denn das für ein winziges Hinderniß, das sich der gewaltigen Macht des Einschritts entgegenstellt, was ist dieses Stückchen von Figur, welches nach irgend einem Etwas trachtet, das man ihm anfangs versagt, welches dann immer dringender wird, nach und nach die einflußreichsten Stimmen des Orchesters für sich gewinnt, am Ende erreicht was es will, und nun seinen losen Harpeggiengang in schnelle Tonleitern verwandelt und uns mit einem Sprung in das Allegro stürzt? Wollt ihr wissen, was es ist? Seht in die Partitur und überzeugt euch, daß diese kleine Figur, dieses bewegende Mittel der Introduction, der duftige, jedoch schon vollkommen erkennbare Entwurf des munter hüpfenden Themas ist, womit das Allegro beginnt. So trägt also die Introduction das Allegro im Keime in sich und ihre 38 Takte sind gewissermaßen nur Geburtswehen. Nie hat ein Instrumentalcomponist ein symphonisches Allegro größer vorbereitet, noch wirksamer und anscheinend natürlicher herbeigeführt.

Plötzlich zerstreut sich der Nebel, die Phantasie hat den Vorhang aufgezogen und vor den Augen der Seele erscheinen die Scenen einer fernen Vergangenheit, verklärt durch den Heiligenschein von Poesie und Glück, womit das zauberische Prisma der Erinnerung sie färbt und die sie in Wirklichkeit fast niemals besessen haben. Als würdiger Sohn seiner Mutter entfaltet das Allegro eine Fruchtbarkeit und Reichthum melodischer Erfindung, welche sein muthwilliger Anfang nicht versprach. Dies rührt daher, weil das Thema hier nicht dieselbe Wichtigkeit hat, als in der heroischen Symphonie. Es beschränkt sich darauf, den Satz in Schwung zu bringen, dessen allgemeinen Rhythmus zu bestimmen, und überläßt das melodische Interesse Episoden, die mehr musikalischen Werth haben, als das Thema selbst. Die Melodien dieses Allegros athmen so viel Anmuth, Frische und jugendliche

Freude, und duften so lieblich, daß man darin den periodischen Frühling der Natur und den Frühling des Herzens, der nicht wiederkehrt, auf der Stelle empfindet. Beethoven befand sich zu dieser Zeit auf der Höhe seiner Leidenschaft für Guilietta Guicciardi und wechselte Briefe mit ihr. Es wäre also möglich, daß eine günstige Antwort auf seine feurigen Episteln dem Künstler die Idee zu einer Symphonie in der sanften Tonart B-dur eingegeben und ihm die Themas dazu geliefert hätte. Einen Augenblick wird er sein Uebel vergessen und seine zwanzigjährige Jugend wieder gefunden haben. Aus diesem zufälligen Erguß seines Herzens wird er das freudige Thema des Allegros genommen haben, dann die folgende Periode, die trotz der Aufregung, welche ihre Halte verrathen, so leicht und anmuthig dahineilt, ferner den zierlichen und schlanken Gang in Synkopen, und das naive Liedchen, welches das Fagott anstimmt, die Hoboe in der doppelten Octave wiederholt und die Flöte endlich aufnimmt, um es in eine Moll-Cantilene von reizender und liebeathmender Melodie zu verwandeln. Nach dem Programm, das wir angenommen haben, ist dieses Flötensolo, welches die Violine wiederholt, die Sprache des jungen Mädchens. Darauf kommt die Reihe an den Jüngling: ein Ausbruch muthwilliger Munterkeit, gekrönt durch einen närrischen Scherz. Ich meine das curiose Unisono des Quartetts, das in eine italiänische Schlußcadenz ausläuft, welche der Zopf- und Perrükenzeit angehört, ein Spaß, den Beethoven eben so gut hätte weglassen können, da er gegen den guten Geschmack verstößt und ziemlich unangenehm mit alle dem Vortrefflichen, was vorhergeht und nachfolgt, contrastirt. In der Mitte des zweiten Theils ist eine Stelle, in welcher ein Paukenwirbel vorherrscht. Diese Stelle, eine V o r b e r e i t u n g, verdient an sich selbst alles Lob, sie ist reich an lieblichem Reiz für das Ohr; nur scheint das Resultat der Vorbereitung, der Wiedereintritt des schon so oft

gehörten Themas, kleinlich im Verhältniß zu der hochgespannten Erwartung. Der wunderbare Effect der Geburt dieses Themas, mit welchem es unvorhergesehen und neu, wie eine sprudelnde Quelle, aus dem Schose der Introduction hervorsprang, ließ sich nicht wiederbringen.

Die Gefühlslogik hatte mich darauf gebracht, das Finale des C-dur-Quintetts als einen Trost oder eine Verheißung von oben für den Unglücklichen zu deuten, dem das Schicksal als Ersatz für den Antheil von Glück, der jedem geschaffenen Wesen zukommt, das schaffende Genie gegeben hatte. Es scheint, als wenn das Adagio unsrer Symphonie gleichsam die Erfüllung jener Verheißung in Gedanken oder im Traume sei; sicherlich ist es einer der schönsten Träume, die jemals ein Tonkünstler gehabt hat. Das ist eine zarte und sanfte Seligkeit, die mit der Materie nichts mehr gemein hat, das ist die unendliche Liebe. Das Herz besitzt in Fülle und Herrlichkeit, was es hienieden ersehnt hat und es bleibt ihm kein weiterer Wunsch übrig. Auch hat das Adagio keine Episoden; alles concentrirt sich darin und strahlt in eine einzige Melodie aus, die anfangs in reichem Ergusse dahinströmt; dann beugt sie sich gleichsam unter der Last eines zu großen Glücks, hält wie der Athem des Zuhörers an und gibt uns ihren unaussprechlich schönen Schluß erst nach einer Erwartung von mehr als 30 Takten. Um diese Melodie herum hat Beethoven eine Menge Zeichnungen und Figuren gruppirt, welche sie bald begleiten, bald ihre Zwischenräume füllen, manchmal sich mit ihr vereinigen, um sie zu variiren, was gleichsam eine duftige Umgebung bildet, in welcher die melodische Phrase wie in einem ätherischen Fluidum schwimmt. Eine Wolke wirft ihren Schatten auf diese durchsichtige Regenbogenmusik; die Melodie scheint bei dem Eindruck einer vorübergehenden Angst dahin zu schwinden, einer Angst, die vielleicht nur von der Ueberschreitung der Grenze des Glücks herrührt, das

unserer Natur zu fassen und zu empfinden vergönnt ist. Aber diese Art von Krisis geht schnell vorüber und die entzückenden melodischen Perioden treten nach dem Minore, in welchem sie einen Augenblick verschwunden waren, wieder strahlender und eindringlicher hervor.

Man kann die Wirkung einer solchen Musik, welche schon beim Lesen Herzklopfen verursacht, nicht beschreiben: aber es ist für einen, der nach Mozart Beethoven studirt hat, interessant, dieses erhabene Adagio mit dem Andante der G-moll-Symphonie und dem Adagio der C-dur-Symphonie Mozart's zu vergleichen. Mozart und Beethoven scheinen sich in diesen herrlichen Schöpfungen ihres Genies zu berühren, ohne sich jedoch in einander zu verschmelzen. So sieht man unsere beiden großen Ströme, die Wolga und die Oka, nach ihrer Vereinigung zusammen fortströmen und doch durch die Farbe ihres Wassers immer getrennt bleiben. Nichts erinnert übrigens durch Charakter der Melodie, Zauber, Wohlklang und Zartheit mehr an Mozart, als dieses Adagio von Beethoven. Der Unterschied liegt in der Ausarbeitung; diese ist gleich bewundernswerth bei beiden, scheint aber bei dem einen geschickter und gelehrter, bei dem andern reicher an einzelnen Verzierungen und an Phantasie. Mozart bleibt vielleicht das Verdienst, Beethoven einige Andeutungen über die Figuren der Begleitung gegeben zu haben; auf welche Seite sich aber auch der persönliche Vorzug neige, immer wird es für jede der drei genannten Compositionen ehrenvoll sein, mit den beiden andern verglichen werden zu können.

Berlioz hat gute Bemerkungen über das Scherzo der vierten Symphonie gemacht. „Dieses Scherzo,“ sagt er, „besteht fast ganz und gar aus zweitheiligen Rhythmen, die in den dreitheiligen Takt hineingezogen werden. Dies Verfahren, das bei Beethoven häufig ist, gibt dem Stil viel Nerv und Kraft, die melodischen Schlüsse werden dadurch pikanter und

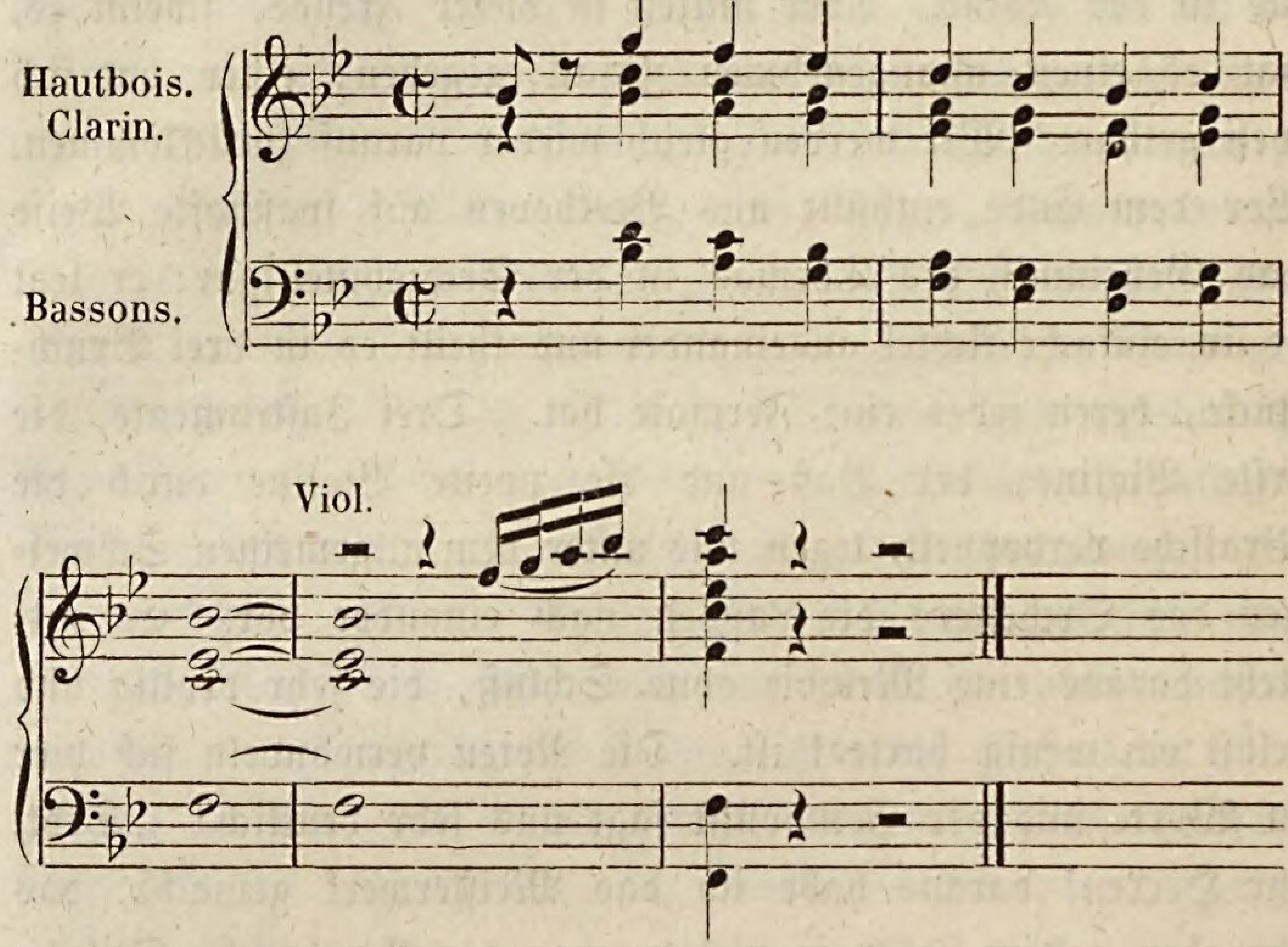
überraschender und außerdem haben schon an und für sich die widerstreitenden Rhythmen einen wirklichen Reiz, der jedoch schwer zu erklären ist. Man empfindet Vergnügen daran zu sehen, wie der zerstückte Takt am Ende jeder Periode wieder ganz erscheint und wie der Sinn der musikalischen Rede doch immer zu einem befriedigenden Schluß, zu einer vollständigen Lösung gelangt." Das ist wahr, bis auf den Misbrauch. Fräulein de la Valiere hatte, wie man sagt, einen anmuthigen Gang, obschon sie hinkte; aber sie ging auch nur wenig. Im ganzen scheint mir das Scherzo unsrer Symphonie eine recht liebliche, aber etwas geschraubte und durch den unbedeutenden und süßlichen Charakter des Trios ein wenig geschwächte Composition zu sein, die ich keineswegs zu den schönen rhythmischen Stücken zählen kann, die Beethoven für das Orchester geschrieben hat.

Der Componist bietet uns Ersatz dafür in dem Finale, welches den Ausdruck der herzlichen Freude und Lustigkeit, deren Ton schon in dem Allegro angeschlagen ist, auf den Gipfel führt und sich außerdem durch eine höchst originelle Factur empfiehlt. Es hat kein eigentliches Thema, indem sich das Thema unter einer obstinaten Figur verbirgt, die durch das ganze Stück geht und ihm gleichsam das Ansehn einer Etüde gibt. An den kurzen Ruhepunkten dieser hartnäckigen, immer vorwärtsschweifenden Sechzehntel erheben sich Melodien von reizender Einfachheit und Frische. Sie wiederholen sich unmittelbar in der Quinte und werden dadurch nur um so ländlicher oder bäuerischer. Alles Gedanken, die auf blumigen Fluren und Wiesen an einem Sonntag bei heiterm Sonnenschein hervorkeimen, wenn die Burschen aus dem Dorfe die Mädchen haschen, die sich fangen lassen, um einen Kuß oder einen Klaps ad libitum zu erhalten. Weiterhin hört man das Gesträuch rauschen und einen Zug Vögel mit lautem Gezwitscher auffliegen, und der Effect ist frühlingsmäßiger

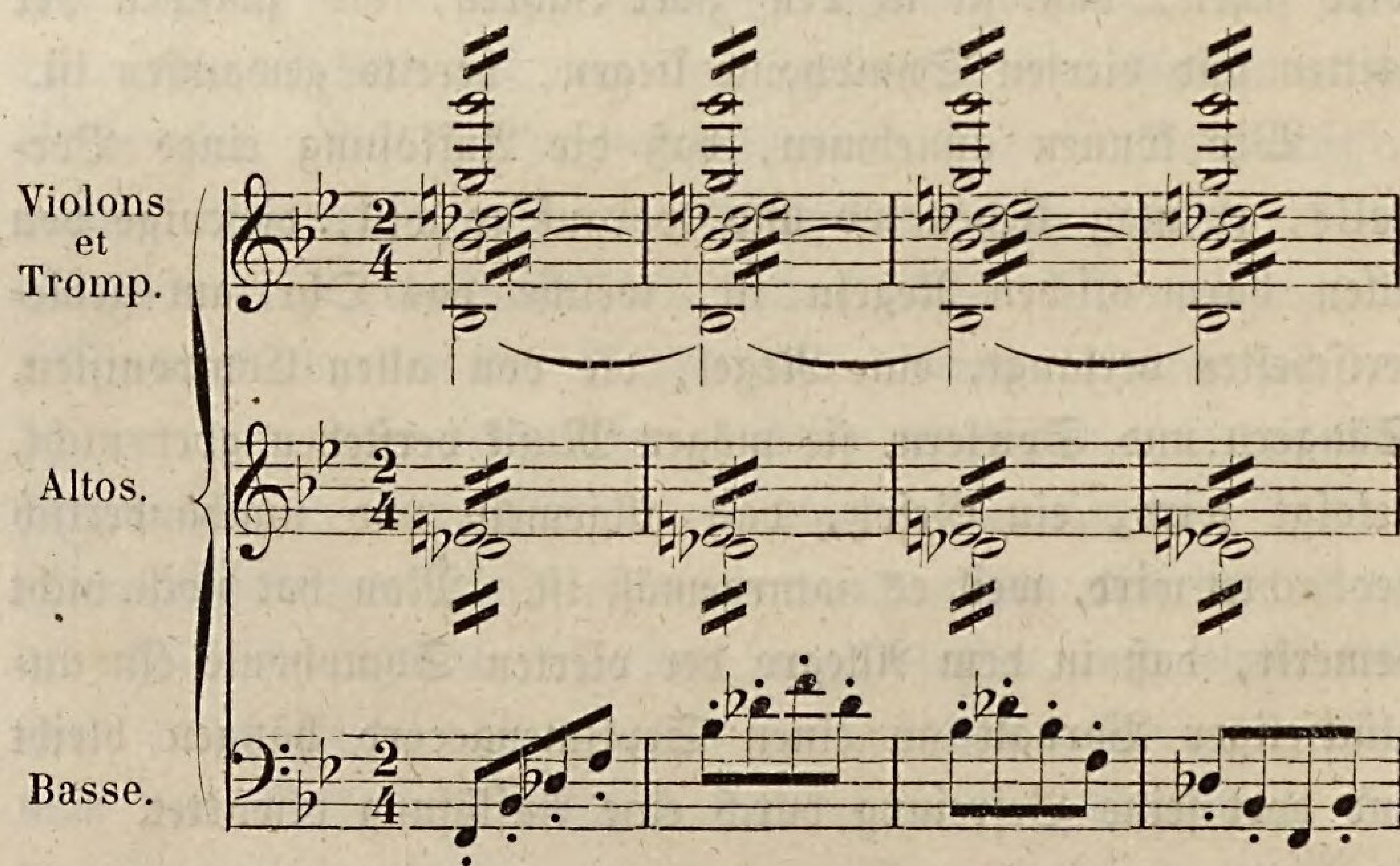
als in der Natur. Aber mitten in dieser Freude, scheint es, hat es einen unangenehmen Zufall gegeben; einer hat sich weh gethan. Wir werden gleich wieder darauf zurückkommen. Vor dem Ende enthüllt uns Beethoven auf spaßhafte Weise das Geheimniß des Themas in der Sechzehntelfigur: er legt es in einfache Achtel auseinander und theilt es in drei Bruchstücke, deren jedes eine Fermate hat. Drei Instrumente, die erste Violine, der Baß und die zweite Violine durch die Bratsche verdoppelt, legen uns unter dem allgemeinen Schweigen des Orchesters die Lappen nach einander vor. Es entsteht daraus eine Melodie ohne Schluß, die sehr drollig und selbst ein wenig burlesk ist. Die Noten verwandeln sich hier in Worte und der Componist sagt uns sehr deutlich: „Seht, ihr Herren! daraus habe ich das Meisterwerk gemacht, das ihr eben gehört habt; so viel vermag der thematische Stil.“

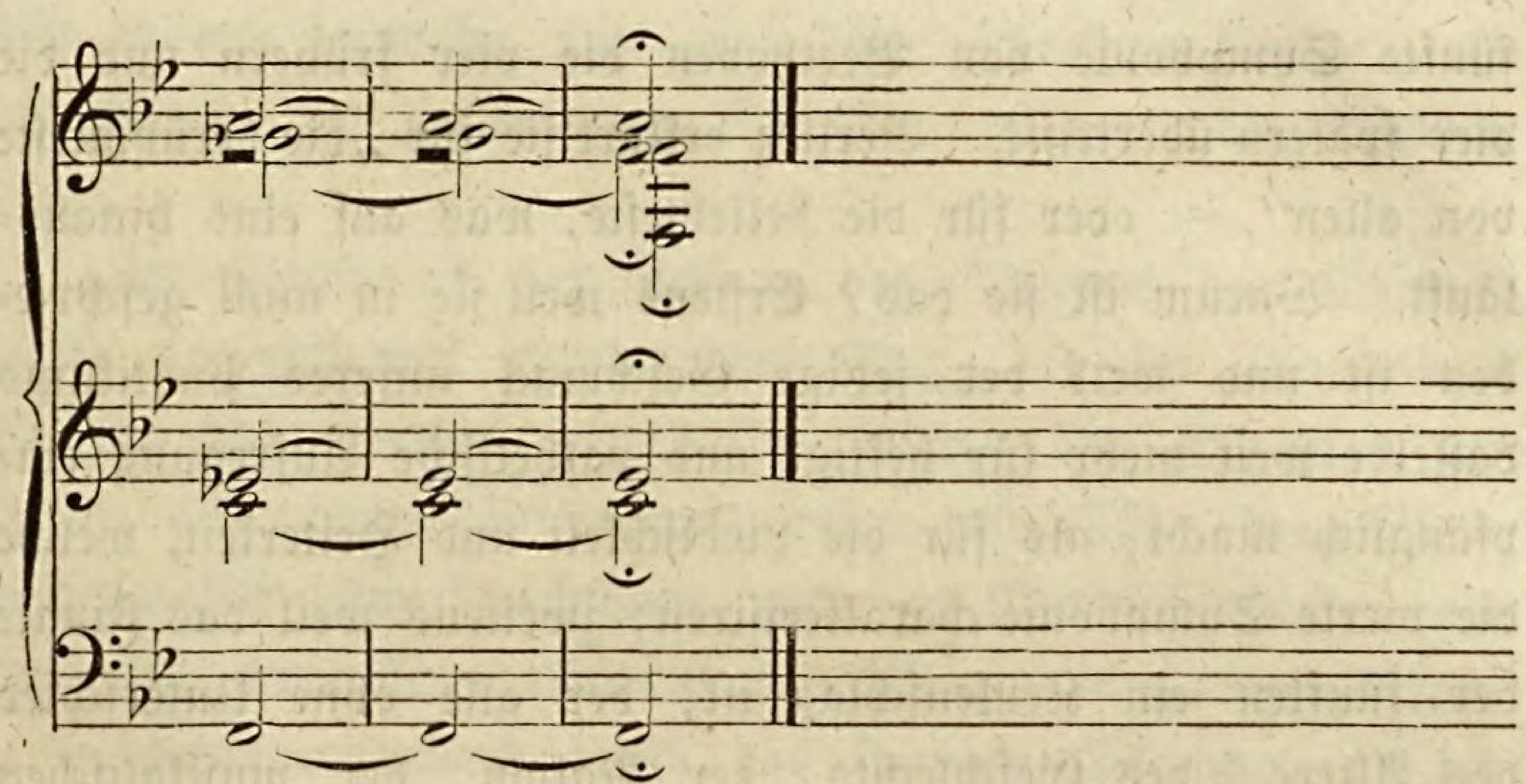
Die Symphonie in B-dur, ein Gegenstück zu der in D-dur zeichnet sich vor den Arbeiten der ersten Periode nur dadurch aus, daß die Chimäre darin schon ihre Klaue zeigt. Man wird sehen, daß sie in den zwei Jahren, die zwischen der dritten und vierten Symphonie liegen, bereits gewachsen ist.

Wir können annehmen, daß die Auflösung eines Vorhalts, er mag stehen wo und worauf er will, diejenige von allen harmonischen Regeln ist, welche das Ohr am gebieterischesten verlangt, eine Regel, die von allen Componisten, Sängern und Spielern, sie mögen Musik verstehen oder nicht, befolgt wird, ein Gesetz, das allgemein und unabänderlich beobachtet wird, weil es naturgemäß ist. Man hat noch nicht bemerkt, daß in dem Allegro der vierten Symphonie ein unglückseliger Vorhalt an einen Septimenaccord hängen bleibt und dort seine Befreiung durch eine Auflösung erwartet.



In dem Finale ist nicht etwa ein Lächeln, sondern eine abscheuliche Grimasse der Chimäre, welche Berlioz einen Anfall von Jähzorn nennt.





Wir sehen hier zuerst einen verminderten Septimenaccord: des-e-b-g, der zur Tonart F-moll gehört, und in dem Baß den Dreiklang von B-moll in gebrochenen Noten angeschlagen — folglich zwei vollständige Harmonien zu einer einzigen vereinigt. Der Accord im fünften und sechsten Takt zeigt auch wieder eine sonderbare Anomalie. Muß man ihn als einen Nonenaccord der Molltonart, oder als einen Dominant-Septimenaccord mit einem Vorhalt betrachten? Im ersten Fall müßte die None ges, die nicht umgekehrt werden darf, die höchste Spitze des Accords als melodische Note sein, anstatt daß sie jetzt unter dem a steht und auf diese Weise die sehr harte und widrige Dissonanz zweier Intervalle in der Secunde erzeugt. Wenn im Gegentheil das ges nur ein Vorhalt ist, so müßte er in dem Baß das f ausschließen, das er für den Augenblick ersetzt.

Fünfte Symphonie in C-moll.

Es gibt keine Symphonie von Beethoven, welche die andern in allen vier Sätzen in dem Grade übertrifft und verdunkelt, wie die Symphonien von Mozart in G-moll und in C-dur mit der Fuge die zehn oder zwölf übrigen von ihm überragen. Trotzdem ist es allgemein anerkannt, daß die

fünfte Symphonie von Beethoven die vier frühern und die vier spätern übertrifft. Berlioz erklärt sie für „die berühmteste von allen“ — oder für die beliebteste, was auf eins hinausläuft. Warum ist sie das? Erstens weil sie in moll geschrieben ist und weil der jetzige Geschmack unseres Publikums dasselbe weit mehr für heftige und pathetische Aufregung empfänglich macht, als für die Lieblichkeit und Heiterkeit, welche die vierte Symphonie charakterisiren; zweitens weil das Finale der fünften ein Keulenschlag ist, der alle ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Nation, der musikalischen Bildung zu Boden wirft. So gut auch diese Gründe sind, so würden sie doch nicht hinreichen, die Entscheidung der Kritik herbeizuführen, da weder der persönliche Geschmack, noch der Ausspruch der Menge zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten Lande jemals für ihr Urtheil als Richtschnur gelten können. Ich glaube meinerseits, daß die Symphonie in C-moll das größte symphonische Werk Beethoven's ist, weil ihre vier Sätze ungefähr gleichen Werth haben und dieser Werth ein außerordentlicher ist. Wenn man die übrigen mit unparteiischem Kennerblick durchläuft, so wird man gestehen müssen, daß man von keiner dasselbe sagen kann.

„So klopft das Schicksal an die Pforte“, sagte Beethoven von dem Allegro der C-moll Symphonie, und diese Worte werden für uns natürlich zum Programm des Werkes. Man begreift, daß das Schicksal mit so drohenden und furchtbaren Schlägen an Beethoven's eigene Thüre klopft, und damit wird es klar, daß das Allegro uns jenes Schauspiel vorführen wird, welches nach den Alten für den Gott Jupiter das angenehmste war: den Kampf eines großen Mannes mit dem Unglück. Es gibt nichts Schöneres, als dieses psychologische Gemälde in dem Rahmen und den Verhältnissen der absoluten Musik, nichts Ergreifenderes als dieses Drama, das aus der Tiefe des Bewußtseins hervorgegangen und das

kein anderer so wahr und groß hätte schreiben können, als der Mann, der zugleich der Verfasser und der Held desselben war.

Im Grunde ist der Anfang des Allegros kein Thema: er ist ein einfacher rhythmischer Satz, der im allgemeinen Verlauf des Werkes festgehalten wird. Im Gegensatz zur dritten und vierten Symphonie, deren erste Sätze ihren Glanz hauptsächlich dem Reichthum und der Mannichfaltigkeit der Episoden verdanken, erscheint das Allegro in C-moll besonders bewundernswerth durch das strengste Festhalten an der thematischen Einheit. Die Elemente dieser großen und erhabenen Composition beschränken sich außer der Anfangsfigur auf zwei melodische Sätzchen von je vier Takten nur, die scheinbar unbedeutend und unproductiv sind. Für Männer wie Haydn, Mozart und Beethoven waren diese melodischen Dinglein die kupfernen, goldenen oder silbernen Kügelchen, welche die Helden unserer Nationalmärchen in die Tasche steckten und die dennoch ganze Königreiche mit ihren Städten, Dörfern, Bergen, Flüssen, Seen, Wäldern und Millionen von Einwohnern enthielten. Vermittelst der drei Kleinigkeiten, die ich erwähnt habe, hat Beethoven sein Programm ausgeführt. Er öffnet seine Thür bei den verhängnißvollen Schlägen, und ein schwarzes Gespenst steigt vor ihm auf, nicht um ihm, wie der Besteller des Requiems bei Mozart, den Tod anzukünden, der für Beethoven zu süß gewesen wäre, sondern um ihm das Nichts einer vollständigen Taubheit vorher zu prophezeien. Bei dieser furchtbaren Verkündigung stößt das Orchester lange Schreckensrufe aus, die nicht endigen. Der Mensch bricht unter den Offenbarungen des Schicksals zusammen. Bei diesem Moment mußte auch der Componist Halt machen. Bevor er den so kräftigen Ausdruck des Einschritts steigerte, mußte er ihm einen ganz andern entgegenstellen, um dem Gesetze der Contraste zu gehorchen, diesem

schöpferischen Princip der Idee und der Form, das eben so gebieterisch die Gegensätze in der Musik verlangt, als die Mischung von Licht und Schatten im Gemälde und von Gutem und Bösem im Roman und im Drama. Nachdem die rhythmische Figur den Charakter unseres Allegros als heftige und verzweifelte Aufregung festgestellt hat, tritt eine anmuthige und sanfte Melodie an ihre Stelle. Dieser Uebergang hat ein doppeltes Verdienst: er schmeichelt dem Ohre und er ist wahr als eine vorauszusehende Phase des psychologischen Zustandes, der dem ganzen Gemälde zu Grunde liegt. Ein Unglücklicher, den man mit Füßen tritt, stößt erst den Schrei des Schmerzes aus, dann versucht er seinen Henker zu rühren und nimmt zur Bitte seine Zuflucht. Was ist jenes Thema in Es anders als eine Bitte, erst demüthig und zart, dann immer dringender, herber und schmerzlicher bis zu dem Augenblick, wo die Seele durch das Uebermaß des Leidens selbst ihre Kraft wiedererhält, sich mit stoischem Stolz waffnet und glorreich ihr eigenes Märtyrerthum besingt, wie die Tempelherren mitten in den Flammen ihres Scheiterhaufens thaten.

Der erste Theil des Allegros endet wie sie. — Aber diese heldenmüthige Entsagung war leider nur ein Siegesblitz. Die Hand des Schicksals packt ihr Opfer wieder, man hört dessen herzzerreißendes Schluchzen, dessen Flüche und Gebete und ein zweites aber vergebliches Aufraffen zum Stoicismus, den das Verhängniß gebeugt hat. Diese furchtbaren Anstrengungen endigen mit Erschöpfung. Das Orchester, in zwei Phalangen getheilt, läßt nichts mehr hören, als Accorde von halben Noten ohne Melodie, einen Dialog ohne Inhalt und ohne Worte, der sich wie eine Maschine fortbewegt, die durch eine unbarmherzige Gewalt zu irgend einem Vernichtungsprozeß getrieben wird. Das könnte, wenn man will, noch der Leichnam eines Riesen sein, mit dem man galvanische Versuche anstellt. Es ist schauerlich, aber schön. Ein kleines

Solo der Hoboe klagt peinlich wie einer, der wieder zum Leben erwacht und sich durch die Kette des täglichen Elends wieder daran fesseln läßt; es führt zur Wiederholung des rhythmischen Themas und zur Entwickelung und Durchführung des ersten Theils, aber mit einem andern Schluß, der auf der Tonart und dem allgemeinen Charakter des Allegros beruht.

Bemerkenswerth ist, daß Beethoven in diesem ganzen Satz die Blasinstrumente nach Mozart'scher Weise angewendet hat. Er hat sie in langen Accorden über die Figuren der Partitur, die fast immer vom Quartett ausgeführt werden, gestellt und diese Anordnung rührt von der Anfangsfigur her, deren kräftiges Staccato viel besser durch den energischen Bogenstrich, als durch den Ansatz der Lippen dargestellt werden konnte.

Das Thema des Andante con moto in As-dur, $^3/_8$ Takt, ist ein wirklicher Gesang voll Melancholie und lieblicher Zartheit in zahlreichen Perioden und unverändertem Schlusse. Von dieser Melodie, welche Bratsche und Violincell anstimmen, Violine und Flöte vollenden, gehen wir vermittelst einer höchst wirkungsvollen enharmonischen Ueberraschung nach C-dur über, in welchem das zweite Thema mächtig erklingt. Hier singt das Orchester im Chor, und die Melodie nimmt die Farbe deutscher Nationalität an und erinnert an alte Volksgesänge, z. B. an den „Großvater". Weit entfernt, der Würde der Composition Eintrag zu thun, gibt diese Aehnlichkeit ihr einen noch schlagendern Charakter von Originalität. Dieselbe grunddeutsche Färbung findet sich auch da wieder, wo der Gesang des ersten Motivs, eine italiänische oder europäische Melodie, aus Dur in Moll mit jenem traurigen und aus dem Herzen kommenden Ton übergeht und mit jenem süßen Saft der alten Weisen, den ich so oft, wenn ich in Deutschland dem Volksgesang zuhörte, eingesogen habe. Der Wechsel der beiden Hauptthemen, die ich genannt habe, füllt das ganze

Andante, und vielleicht macht die häufige Wiederkehr derselben Phrasen, derselben Modulationen und Schlüsse den Satz etwas monoton. Dies ausgenommen, ist er einer der schönsten langsamen Sätze, die Beethoven für das Orchester geschrieben. Er steht meiner Meinung nach nur dem Adagio der vorhergehenend Symphonie und dem nicht weniger erhabenen Andante der siebenten nach.

Für den dritten Satz der Symphonie hat Beethoven keinen Namen gefunden: er hat ihn ganz einfach Allegro überschrieben. Ihn zu erklären ist noch schwieriger, als ihn zu benennen, wenn man nicht darin ein Divertissement für den Blocksberg sehen will, das den Hexen gewidmet ist. Nach einem imponirenden und mystischen Anfang, den Meyerbeer in einer Scene von „Robert der Teufel" benutzt hat, läßt das Orchester ein Geknitter von kleinen Noten hören, welche sich einander zurufen und antworten, wie Jäger, die sich in den Bergschluchten verirrt haben und von der Nacht überfallen worden sind. Nun fällt aber diese Nacht mit einem Hexensabbath zusammen und wird von seltsamen Stimmen bevölkert und von Irrlichtern erleuchtet. Da fangen die Leute an sich zu fürchten; die Figuren des Motivs wiederholen sich und arten in Hülferuf aus. Zu spät; man hat zwar die teuflische Schlinge geahnt, aber man hat sie nicht vermeiden können. Man fällt in das Trio, einen Ball von Dämonen und Hexen in C-dur und noch obenein fugirt. Die Contrabässe, Violoncells und Fagotte zeichnen sich zuerst durch gewaltige Capriolen aus, die Berlioz mit Recht dem Getrampel eines muntern Elephanten vergleicht; darauf wollen die Damen, das heißt die Violinen, nicht hinter ihren Cavalieren zurückbleiben und machen ihrerseits dieselben Pas, aber nicht so linkisch und mit mehr Anstand, ein Beweis, daß die Anmuth selbst an einem Hexensabbath immer ein Attribut des schönen Geschlechts ist. Nach und nach kommt alles zusammen in

Schwung, löst sich aber auch fast eben so schnell wieder auf, weil die Tänzer nicht einig sind. Die Contrabässe möchten gern ihre tollen Sprünge wieder anfangen, aber sie scheinen ermüdet, wie Beethoven selbst in seiner guten Zeit immer schon nach einigen Takten müde wurde, wenn er ein Fugato begann, was seiner musikalischen Natur am meisten zuwider war, und ohne welches sein phantastischer Ball, oder wie man das Trionum nennen will, meiner Meinung nach besser geworden sein würde. Aber nun folgt etwas, das in der That wunderbar ist. Wir kommen wieder in das Moll des ersten Theils; ein Pizzicato, das mit dem Col arco abwechselt, deutet Geheimnisse an, die noch kein Musiker zu ergründen versucht hatte, und die erst 15 Jahre später in der Wolfsschlucht unter Samiel's Einfluß enthüllt werden sollten. Die Phrasen des Motivs kommen wieder zum Vorschein, aber abgebrochen und gleichsam im Nebelmeer des Pianissimo umherschwimmend. Alles drängt und verdunkelt sich, die Schatten werden mehr und mehr gestaltlos und unfaßbar, die Phantasmagorie des Minores erhält ein noch phantastischeres Aussehn. Man hört nur noch in dem Fagotte, der Flöte und der Hoboe Glucksen oder gebrochene Rufe, die sich schwach und manchmal mistönend wiederholen, wie die Stimmen der Nachtvögel, während die Violinen den Faden einer zerstückelten und dahinsterbenden Melodie wieder anzuknüpfen versuchen. Dann nichts mehr: das bleiche Meteor, welches die Scene erhellt, verlischt zitternd, Melodie, Harmonie und Rhythmus fallen auf einmal weg und verschwinden gänzlich. Wenn man diesen Abschnitt hört, so stellt man sich den Gang Faust's vor, den Mephistopheles und das Irrlicht führen, die besten Führer, die man wählen kann, um auf den Blocksberg zu gelangen oder in die Tiefe der erklärenden Glossen hinabzusteigen, die man über Beethoven gemacht hat und von denen Faust selbst, trotz Doctor und Hexenmeister, was er war, doch ohne Hülfe des Teufels

nichts begriffen haben würde. Indessen sind es nicht die poetischen Phantome Goethe's, zu denen der Componist uns führt. Er hat, wie wir wissen, eine andere Chimäre, eine ihm allein eigenthümliche, und diese packt uns wieder gerade an der Stelle, wo wir jetzt stehen geblieben sind. Ich werde weiterhin diese merkwürdige Vorbereitung des Finales besprechen, deren Ungeheuerlichkeit man zu Gunsten dessen, was sie herbeiführt, freilich immer verzeiht.

Aus dem nächtlichen Pianissimo in Moll fällt man plötzlich in die schmetternden Donner der Fanfare in Dur, welche von allen Kräften des Orchesters angestimmt wird, das hier zum ersten mal in Beethoven's Symphonien mit drei Posaunen, einer kleinen Flöte und einem Contrafagott vermehrt erscheint. Alle Welt stimmt darin überein, daß man bis jetzt noch keinen so gewaltigen musikalischen Effect gehört hat. Ich glaube es auch, aber woran liegt das? Soll man ihn den Contrast eines Dur-fortissimo mit einem Moll-pianissimo zuschreiben? Aber dies Mittel war bekannt, und auch die Elemente eines so wie hier zusammengesetzten Orchesters waren in jener Zeit nichts Neues mehr. Andererseits konnte die Fanfare als solche nur etwas sehr Gewöhnliches, nichts weniger als Originelles sein. Es hieße also dem Klang zu viel Ehre erzeigen, wenn man auf ihn allein die mächtige Wirkung, wovon hier die Rede ist, zurückführen wollte. Ich erlaube mir die Bemerkung und lege ihr einige Wichtigkeit bei, daß der rasende Enthusiasmus und das Leben aller Nerven uns erst beim 13. Takt ergreifen, der uns bei seiner Wiederholung das Herz im Busen wendet. Diese Phrase ist wahrhaftig die Seele des Finales: ohne sie würde es eine glänzende und pomphafte, aber keine erhabene Composition sein. Ruhm dem Meister, der die erhabensten Regungen an einen Gemeinplatz zu knüpfen verstanden hat! Aber hat Beethoven, der mit einem solchen Genieblitz und Donnerschlag beginnt, sich auf derselben Höhe im

Laufe des Satzes erhalten, der nicht weniger als 450 Takte zählt? Konnte er es auch nur? Hören wir Berlioz darüber.

„Sich auf einer solchen Höhe zu halten, erfordert schon eine fabelhafte Anstrengung. Trotz der Fülle von Entwickelungen, denen Beethoven sich überlassen, hat er diese Anstrengung doch gemacht. Aber selbst diese Gleichheit zwischen Anfang und Ende reicht hin, um ein Abnehmen vorauszusetzen, weil nämlich die gewaltige Erschütterung, die das Organ des Zuhörers im Anfang fühlt, die Aufregung der Nerven auf ihren höchsten Paroxismus erhebt, im folgenden Augenblick aber eine solche Erhebung um so schwieriger macht. In einer langen Reihe von gleich hohen Säulen läßt die optische Täuschung die entferntesten kleiner erscheinen. Vielleicht würde unsre schwache Organisation sich bei einer lakonischern Schlußrede, wie z. B. die Gluck'sche: „Notre Général vous rappelle" — besser befunden haben: das Publikum würde nicht Zeit gehabt haben sich abzukühlen und die Symphonie zu Ende gewesen sein, bevor die Abspannung es den Zuhörern unmöglich gemacht hätte, mit dem Componisten noch immer gleichen Schritt zu halten."

Diese Stelle beweist, wie schwierig es ist, die Verbindlichkeiten des Lobredners mit den Pflichten des Kritikers zu vereinigen. Berlioz hat seine „analitischen Studien" mit dem Entschluß begonnen, alles bei Beethoven zu loben oder wenigstens doch das zu entschuldigen, was entschieden nicht gelobt werden kann. Aber es ist für einen Mann wie Beethoven keine Huldigung, wenn man ihn entschuldigt; es ist vielmehr eine Beleidigung, und außerdem setzt man sich dabei unangenehm logischen Widersprüchen aus. Berlioz setzt als Thatsache, daß der Componist sich während des ganzen Finales auf derselben Höhe wie zu Anfang gehalten habe, und doch dient seine ganze Betrachtung darüber nur dazu, das Gegentheil zu beweisen. Was bedeutet denn die Gleichheit,

welche ein Abnehmen voraussetzt? was die Säulen, welche sich in der Perspective verkleinern? was das Publikum, welches kühl und abgespannt wird? was anders, als daß die Wirkung des Satzes schwächer wird und die Zuhörer ihn kürzer wünschten? Anstatt sich an die Schwachheit unsrer Organe zu halten, die nicht stark genug sind, hätte der Kritiker sollen bemerken, wie mislich es sei, ein Werk mit dem Schönsten, was es enthält, anzufangen; denn die musikalische Perspective fordert im Gegensatz der architektonischen, daß die Säulen sich weiter hin vergrößern, oder, um ohne Bild zu reden, die Werke des Geistes und der Phantasie behaupten sich nur durch fortschreitende Theilnahme, die man unmöglich erregen kann, wenn man das Beste, was man hat, gleich zu Anfang gibt.

Man kennt jetzt einen Effect, der an Macht dem Anfang unsers Finales gleichkommt und ebenso durch eine mystische Vorbereitung herbeigeführt wird, die übrigens harmonisch untadelhaft ist. Ich meine das Majore, welches die Ouvertüre zum Freischütz schließt. Dies Majore ist aber nicht der Anfang, sondern die letzte und glänzendste Gestaltung, die Apotheose des Hauptgedankens, und zugleich der Schluß der Ouvertüre. Um gerecht zu sein, dürfen wir indeß nicht vergessen, daß die C-moll-Symphonie an 15 Jahre früher da war, als Weber's Oper, und wollen auch mit Berlioz gestehen, daß das Finale der ersteren „so prachtvoll und reich ist, daß sehr wenige Musikstücke neben ihm auftreten könnten, ohne erdrückt zu werden."

Ja, Beethoven hat, um die drückende Last des Anfangs aufrecht zu erhalten, Anstrengungen gemacht, die man mit denen des Atlas, der die Welt auf seinen Schultern trägt, vergleichen könnte. Der Kraft der volltönendsten und heroischesten Melodien hat er die spielende Anmuth der Triolen-Imitationen entgegengestellt; er hat reichlich Episoden gespendet und die lange Bahn, die er zu durchlaufen hatte, mit

einer Menge von glänzenden Details bestreut. Er hat das erste und zweite Aufgebot des Orchesters, eine ungeheure Klangkraft herangezogen, und ohne ein seiner Natur nach unübersteigliches Hinderniß ganz und gar zu besiegen (und bekanntlich ist niemand an das Unmögliche gebunden), hat er doch seinen Zweck erreicht: er hat den Zuhörer bis zur Wiederkehr des Tempo primo im Feuer erhalten. Was man nun auch über das Passende jener Reminiscenz denken mag, der Zuhörer nimmt sie als eine Art von Versprechen auf, und seine Hoffnung wird nicht getäuscht. Das Tempo primo führt den herrlichen Anfang wieder herbei mit allen Entwickelungen des ersten Theils und einem neuen Gedanken dazu. Dieses willkommene Motiv spricht uns von Krieg und Liebe, wie die Lieder aus der Zeit Napoleon's. Die kriegerische Note liegt in der Hoboe, welche sie durch Triller verlängert; die anmuthige Melodie der Liebe siegt überall. Nun schnell zum Schluß! Leider läßt aber der Schluß länger als 100 Takte auf sich warten und das vorhergehende Coda scheint um so länger, als das Presto, worin es fällt, die Wahrheit zu sagen weiter nichts ist, als ein ganz gewöhnliches Reizmittel, eine Ausfüllung durch Gemeinplätze der Militärmusik. Warum sollte man nicht bei der Ausführung diesen maßlosen Anhang im Interesse einer Composition verkürzen, die trotz des Fehlers, das sie zu glänzend anfängt, dennoch ohne Vergleich das prächtigste und großartigste von allen Symphonie-Finalen Beethoven's bleibt.
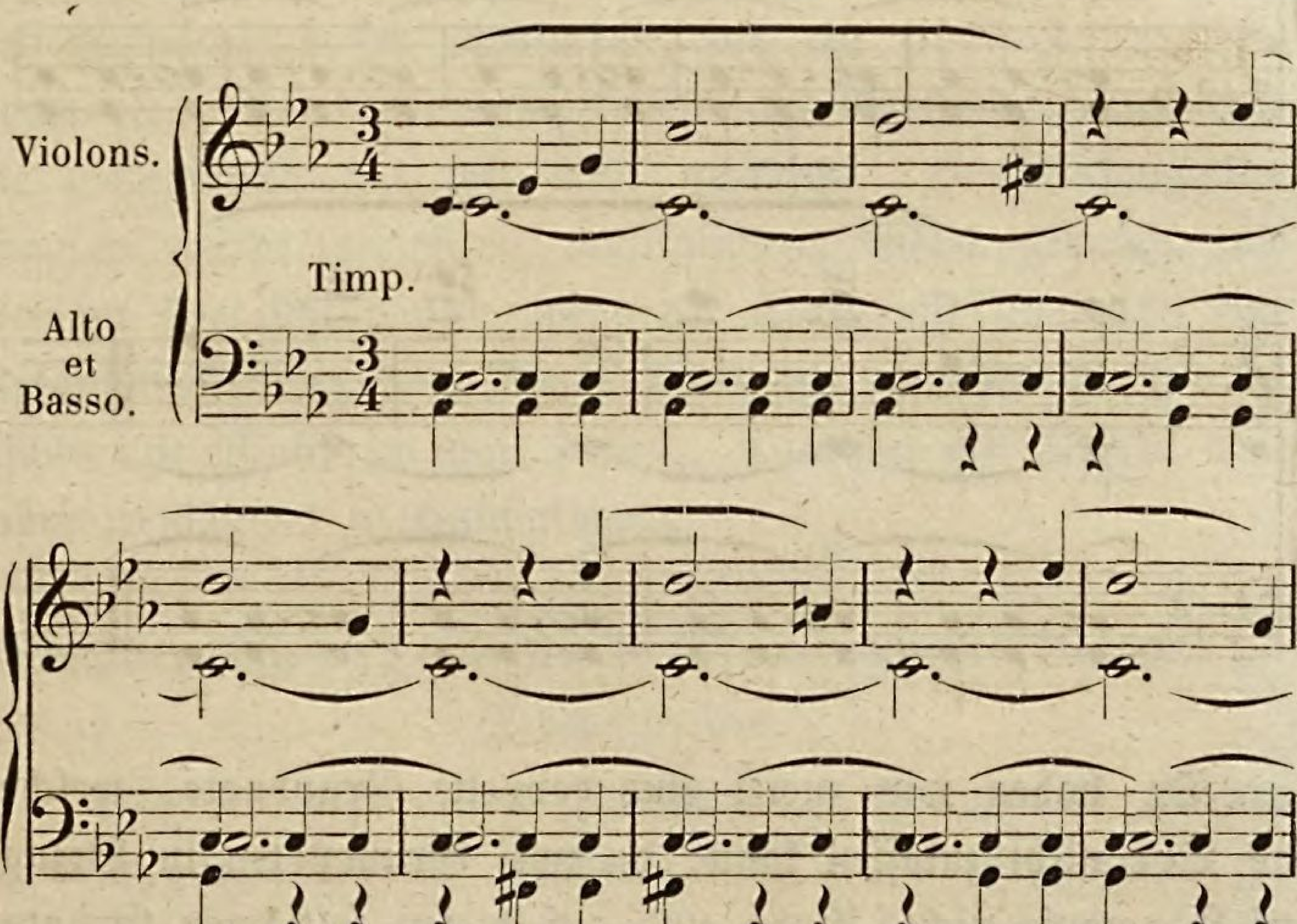
Durch welches Band konnte sich ein Finale, das ursprünglich für die heroische Symphonie entworfen und geschrieben war, deren würdige Krone es gewesen wäre, sich an die Symphonie in C-moll knüpfen, deren Grundgedanke ein ganz verschiedener ist, da jene sich auf Bonaparte, diese auf Beethoven selbst bezieht? Freilich, dieser Triumphsatz, welcher einem alten Soldaten von der Garde seinen Napoleon offenbarte, so
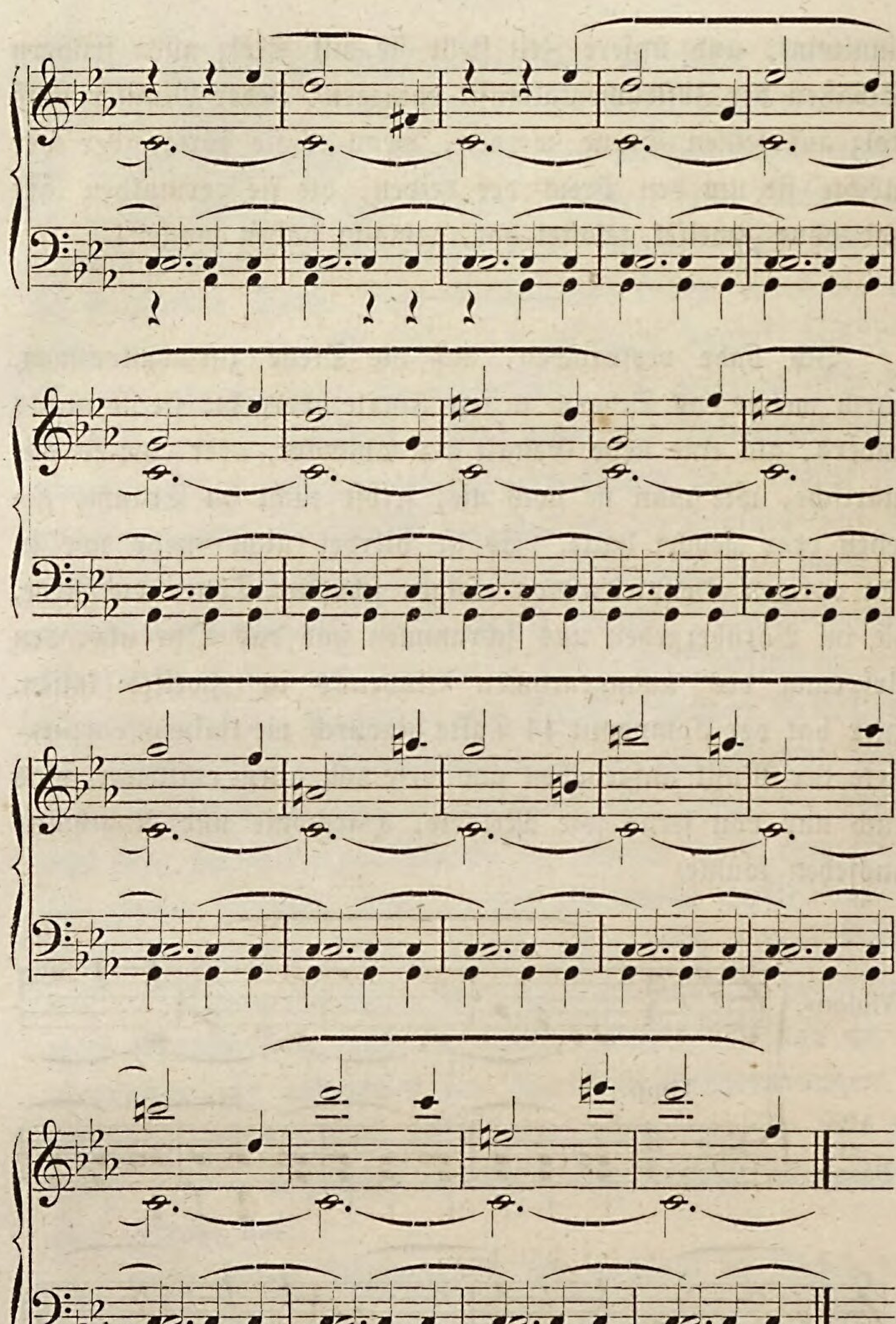
daß er zur Zeit der Restauration und in einem öffentlichen Concerte ausrief: „C'est l'Empereur! vive l'Empereur!“ — ein solcher Satz scheint nichts mit den Empfindungen gemein zu haben, welche in dem Allegro, Scherzo und Andante der C-moll-Symphonie ausgedrückt sind. Niemals hatte sich eine so strahlende Sonne über Beethoven's Leben erhoben, der nicht als Sieger aus seinem furchtbaren Kampf mit dem Schicksal hervorging: im Gegentheil, es unterlag ihm der Mensch, wie der Künstler. Aber wenn das Finale auch keinen directen Bezug auf den lebenden Beethoven hat, könnte man es dann nicht als Musik der Zukunft in Hinsicht auf den Componisten betrachten und darin die Prophezeiung eines unendlichen Ruhmes bei der Nachwelt erblicken? Alsdann würde der dunkle Gang, der zum Finale führt, die Darstellung eines Daseins werden, welches so viel Leiden verdüstert hatten, und der triumphirende Ausbruch würde die allegorischen Trompeten des Ruhmes ganz eigentlich erklingen lassen, die zugleich aus dem hundertfachen Munde der Göttin über dem Grabe des großen Mannes ertönten, der erst sterben mußte, um den Sieg zu erringen. Man würde dann noch finden können, daß die Wiedererscheinung des 3/4-Takts inmitten des Triumphes bedeuten solle, daß Beethoven's Ruhm von nun an unangreifbar und unsterblich den thörichten Vergötterungen der Fanatiker unserer Zeit widerstehen wird, wie er den zum Theil eben so thörichten Kritikern einer längst vergangenen Zeit getrotzt hat.

Dies ist das Meisterwerk, mit welchem im Jahre 1828 das Publikum der Franzosen in die Beethoven'sche Musik eingeweiht wurde, während seine Quartette und die drei ersten Symphonien die Dilettanten und, nach Habeneck's Geständniß, sogar die pariser Professoren gleichgültig gelassen hatten. Die C-moll-Symphonie ist heutzutage anerkannt der schönste Stein in dem Kranze der neun Diamanten, in welchem sie die Mitte

einnimmt, und unsere Zeit stellt sie mit Stolz allen frühern Schätzen der Instrumentalmusik entgegen! Jeder Musiker muß stolz auf seinen Stand werden, wenn er sie hört; aber wer möchte sie um den Preis der Leiden, die sie vermuthen läßt und ohne Zweifel gekostet hat, gemacht haben wollen!

Ich habe versprochen, auf die Stelle zurückzukommen, durch welche das Scherzo in das Finale übergeht; sie ist nichts anders, als eine neue Gestalt der Chimäre, aber eine so chimärische, wie man sie noch nie, selbst nicht im Traum, gesehen oder gehört hatte. Es ist hierbei nicht mehr wie in den vorigen Beispielen von einigen schnellen Tönen die Rede, die im Vorübergehen uns schrammen und das Ohr über den Ursprung des unangenehmen Eindrucks in Zweifel lassen. Hier hat der Componist 44 Takte hindurch die Habeas corpus-Acte der Musik aufgehoben und diese von allem entkleidet, was auch nur von ferne wie Melodie, Harmonie und Rhythmus aussehen könnte.





Da haben wir zuerst eine doppelte Grundnote, welche das Ohr nicht zulassen kann, da zwei Grundnoten in Bezug auf Harmonie nichts sind; und auf dieser seltsamen Grund-

lage folgen einander zufällige noch seltsamere Dissonanzen, die weder vorbereitet sind, noch aufgelöst werden, das Ganze von Paukenschlägen geleitet, die sich darauf beschränken, den 3/4-Takt zu schlagen. Ist das Musik, ja oder nein? Wenn man ja antwortete, so würde ich eben so wie Fetis vielleicht zu streng von den Werken eines berühmten Componisten behauptet, sagen, daß dergleichen nicht zu der Kunst gehört, die ich gewohnt bin als Musik zu betrachten. Die Chimäre tritt hier unter der Form der Vorbereitung eines Effects auf. Jeder Zuhörer, der nur etwas von Musik kennt, begreift sehr bald, daß ein so außergewöhnlich häßliches Scheusal nicht in das Orchester geschleudert worden ist, um seine schönen Augen bewundern zu lassen. Man ahnt den Drachen, der den Wagen einer Göttin zieht, und alsdann gleitet die Aufmerksamkeit über die Gegenwart hinweg und spannt sich nur auf den kommenden Moment. Das Ohr lauscht auf den verkündeten Effect, wie das Auge auf die erste Rakete eines Feuerwerks; und wenn nichts besser auf ein pyrotechnisches Kunstwerk vorbereitet, als das Dunkel, so läßt auch nichts den Eindruck der Harmonie besser empfinden, als der Contrast der Disharmonie. Das hat ohne Zweifel Beethoven berechnet und die Berechnung hat ihn nicht getäuscht. Der Anfang des Finales würde geringern musikalischen Effect gemacht und weniger überascht haben, wenn der Componist ihm nicht eine Zusammenstellung von Tönen hätte vorausgehen lassen, die nichts mit Musik zu thun haben. Diesmal also ist die Chimäre wenigstens zu entschuldigen.

Sechste Symphonie in F-dur, genannt Pastoral-Symphonie.

Von den acht ersten Symphonien Beethoven's ist nur die Pastoralsymphonie wirklich nach einem Programm geschrieben. Aus diesem Grunde mußte sie sich mehr als die

andern vom eigentlich symphonischen Stil entfernen und sich der Theatermusik nähern. In den fünf frühern Werken haben wir nur ein einziges dramatisches Stück bemerkt, den Trauermarsch in der dritten Symphonie. Sonst hat überall die objective Idee, die Beethoven seiner Arbeit zu Grunde gelegt haben mag, ohne Zweifel Einfluß auf den Charakter des Werkes gehabt und dessen vorherrschende Farbe bestimmt, aber ohne auf die musikalische oder thematische Idee, welche eben so wie in Haydn's und Mozart's Symphonien allein die Entwickelung beherrschte, hemmend oder gleich berechtigt zu wirken. Alle Schönheiten, deren psychologischen Charakter wir bis jetzt annähernd zu bestimmen suchten, und dazu ein ideales Programm, das sich aus dem Werke herausbildete, zu Hülfe nahmen, hatten einen absoluten oder rein musikalischen Werth, der eben so unabhängig von den Hintergedanken des Componisten ist, als von den verschiedenen Auslegungen der Zuhörer. Wenn aber der Componist einen erklärenden Text zu Grunde legt, eine Art Libretto, nach dem er sich zu richten verheißt, so ist das musikalische Princip nicht mehr sein alleiniges Gesetz. Er sieht sich genöthigt zu übersetzen, anstatt völlig unabhängig zu schaffen; die Schönheiten, die er erreicht, werden nach ihrer Anwendung beurtheilt, wie in der Oper, und hängen so sehr davon ab, daß sie oft allen Werth verlieren, ja sogar zu Mängeln werden würden, wenn man sie davon trennte.

Gewöhnlich ist das erste Allegro einer Symphonie der wichtigste und bedeutendste Theil des Werkes. Das Allegro der Pastoralsymphonie macht davon eine Ausnahme: es ist nur die Einleitung oder die Ouvertüre zu dem Schauspiel, dessen Scenen am Ufer des Baches anfangen, in der Schenke fortspielen, dann in die Region der Wolken sich erheben und mit dem Gesang der Hirten schließen. Allen diesen dramatischen Intentionen fremd, drückt das Allegro nur das „Er-

wachen heitrer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" aus. Das ist ein willkommenes und sympathisches Programm für einen, der, wie ich, die Hälfte des Jahres im tiefen Schnee des russischen Winters und in der noch tiefern langen Weile einer Provinzialstadt zubringt. Welch ein Glück, diesem doppelten Kerker zu entfliehen, die junge Kraft der Sonne zu grüßen, die Fluren wiederzusehen, die schon das keimende Grün schmückt, das Thauwasser in den Schluchten rauschen und die Lerche unter dem blauen Himmel ihre freudigen endlosen Triller schlagen zu hören. Für Leute meines Alters liegt die Poesie nur noch in der Idylle, und es gab auch wol keine andere mehr für Beethoven, als er die Pastoralsymphonie schrieb. Das Landleben in Baden und die Spaziergänge extra muros waren seine ganze Freude. Er liebte die Natur leidenschaftlich und studirte und übersetzte ihre symbolische Sprache besser, als irgend ein Tonkünstler vor ihm. Man erkennt dieses Studium und diesen Cultus an mehrern von seinen Werken, da wo die Erscheinungen der Seele sich in dem Abglanz der äußern Welt spiegeln, vor allen aber in der Pastoralsymphonie, diesem herrlichen Panorama aller bewohnbaren Länder der Erde, dieser Welt-Landschaft, wo die Töne Farben sind und die Gestalten sich wie in einer Camera obscura bewegen. Das erste Allegro gibt uns seiner Aufschrift gemäß nur den allgemeinen Eindruck der Landschaft, ohne ihre einzelnen Gruppen, was dem Andante vorbehalten ist. Weniger merkwürdig durch melodische und harmonische Erfindung, als durch die Wirkung einer ausgezeichneten Instrumentirung, weist es jede andere Mittel der Ausführung als das Orchester unwiderstehlich zurück. Die Werke der Programmusik haben in den Einrichtungen für Klavier, Violinquartett u. s. w. dasselbe Schicksal wie die Opern: sie werden fast zu Nichts; wogegen die rein symphonischen Werke uns auch wenn sie ihrer Instrumentalfarbe

beraubt sind, immer noch als Kupferstiche oder Lithographien interessiren können, wenn sie uns als Gemälde bezaubert haben. Die geringe Wirkung, welche das Allegro der Pastoralsymphonie in allen Arrangements macht, rührt außerdem noch von seinem organischen Bau her. Sein Thema, das nur aus vier Takten besteht, wird in kleine Theile zerlegt und bruchstückweise behandelt, so daß mehr eine Reihe von buchstäblichen Wiederholungen als eine vermannichfachte und fortschreitende Entwickelung erzeugt wird. So ist darin z. B. ein Bruchtheil des Themas, eine Figur von 5 Noten, die für sich allein zehn Seiten der Partitur füllt und keine andere Veränderung erleidet, als eine Promenade durch verschiedene Tonarten und auf verschiedenen Stufen der Tonleiter. Man glaubt wahrhaftig, der Componist sei darüber eingeschlafen, wie das dem alten Homer bei seinen epischen Erzählungen auch zuweilen widerfährt. Eine solche Zerstreuung kann bis zu einem gewissen Punkt durch die Verschiedenheit der Klänge des Orchesters wieder gut gemacht werden; auf dem Klavier ist sie nicht zu ertragen.

Berlioz sagt, man habe dem Componisten zum Vorwurf gemacht, daß er in dem Andante unserer Symphonie auf Tonmalerei gekommen sei, und habe diese Malerei nur in der Nachahmung der Stimmen der Nachtigall, der Wachtel und des Kukuks gefunden. Eben so könnte man, scheint mir, Mehul die Ouvertüre zu „le jeune Henri“ und Haydn die Schöpfung und die Jahreszeiten zum Vorwurf machen. Ich würde an der Stelle dieser spitzfindigen Kritiker folgerichtiger sein: ich hätte die ganze Pastoralsymphonie angeklagt und vor allem das Gewitter, welches eine ganz anders entwickelte und viel genauere Tonmalerei ist, als der Gesang der Stimmen der Vögel, deren Namen erst ausdrücklich darüber geschrieben werden mußten, um sie kenntlich zu machen. Weder die Nachtigall, noch die Wachtel, noch der Kukuk singen so:

Die Nachtigall ahmt sich selbst nicht in den Verhältnissen der musikalischen Tonleiter nach, die Wachtel ist nach dem Rhythmus ihres Lautes, keineswegs aber in der Octave und im Klang richtig wiedergegeben, und der Kukuk läßt in der Natur die kleine Terz und nicht die große hören. Haben denn die Herren Kritiker nicht eingesehen, daß das Andante von Anfang bis Ende Tonmalerei ist? Die Vögel singen darin schon lange vor dem Schluß aus voller Kehle und die wogenden Sechzehntelfiguren in den Violoncellen, der Bratsche und zweiten Violine sind nichts anders, als das fortwährende Murmeln und Rieseln des Bachs, an dessen Ufern die Scene vor sich geht. Darum heißt ja auch die Aufschrift: Scene am Bach. Während die Vögel zwitschern und das Wasser unaufhörlich in seinem monotonen Geschwätz dahinrauscht, fliegen Wolken vor der Sonne vorbei, verhüllen und zeigen sie wechselsweise und werfen auf die Felder große Licht- und Schattenstreifen, die mit den athmosphärischen Dünsten dahinsegeln und alle Augenblicke die Farben der Fluren verändern. Wollte man die Analyse des Andante bis ins Einzelne verfolgen, so müßte man für Namenloses Namen erfinden; man müßte dann das heitere, unendliche, lose und unsägliche Rauschen und Schwirren definiren, das in tausend Tönen ohne Accord und ohne Takt das Concert des Frühlings bildet, welches die Musik allein durch ihre harmonische und gemessene Sprache auf ähnliche Weise wiedergeben kann. Der musikalische Kritiker kann den Genuß eines solchen Concerts mit jedem andern theilen, aber er muß darauf verzichten, Rechenschaft davon zu geben. Ich füge deshalb nur noch hinzu, daß man durch die malenden und akustischen Intentionen dieses Andantes hindurch, dessen einfaches und rührendes Motiv niemals aus den Augen verliert, die Stimme der Seele des Menschen, die mit den Stimmen des Frühlings in Einklang ist — eine Melodie, welche jedermann Haydn

zuschreiben würde, wenn jedermann nicht wüßte, daß sie von Beethoven ist.

Von den Scenen ländlicher Natur gehen wir zu einer Episode des Landlebens über, aus einer Träumerei am murmelnden Bach zu den Freuden einer Schenke. Lustiges Zusammensein der Landleute. Die Landleute sind Deutsche und zeigen sich nach der Natur, wie alles Vorhergehende; also plump, derb, nach Tabak und Bier riechend, aber fest entschlossen, sich zu vergnügen. Hier stehen wir gerade bei einem von den Sätzen, welche eine klare Vorstellung von dem Unterschied geben, der zwischen dem absoluten und dem angewandten Werth der Musik besteht. Was ist dieses Stück an und für sich? Sehr gewöhnliche Tanzmusik, Schenkmelodien, die von einem grotesken Baß begleitet und durch Modulationen geführt werden, welche die Tonarten ungefähr so verbinden, wie man über einen Bach springt. Es wäre also schlechte Musik, wenn sie kein Programm hätte, oder wenn man die Intentionen des Componisten nicht erriethe. Diese Bemerkung ist nicht so dumm wie sie aussieht und wird uns vielleicht in der Folge zu interessantern Ansichten führen, wenn der Leser nur Geduld mit mir hat. Sobald man uns sagt: „was ihr jetzt hören werdet, ist ein lustiges Beisammensein von Landleuten", so verändert das augenblicklich alles fürs Ohr, das heißt für die Phantasie. Die schlechte Tanzmusik wird eine vortreffliche Personification der Tänzer; das Walzertempo führt uns eine Bauerndirne im Sonntagsputz vor, die sich mit aller Kraft auf ihren Hüften wiegt und dreht, mit einem langen Lümmel, der seinen Dreispitz auf dem Kopf und seine Pfeife im Munde hat. Der lächerliche Baß f, c, f und immerfort f, c, f, den bald das Fagott, bald das Violoncell und die Bratsche liefern, nimmt die Gestalt der Schnurranten an, die ihn aus freier Phantasie erfinden; und wenn zuletzt der $^2/_4$-Takt kommt, ein wahrer Bärentanz, dann hört

man die Breter des Tanzbodens unter den gewaltigen Sohlen der wähligen Bauern biegen und knarren. Die guten Leute haben das deutsche Phlegma endlich ganz abgeschüttelt, sie sind außer Rand und Band, sie schreien so trefflich Juchhe und Heissa, daß ihre immer feurigere und ansteckendere Munterkeit den Zuhörer besticht, und Beethoven auf einmal als Schöpfer eines Meisterwerks dasteht. Allerdings, aber eines Meisterwerks dramatischer Gattung, wohl gemerkt! nicht symphonischer, ein Unterschied, auf den ich nicht oft genug verweisen kann und der mir den Vorwurf der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit erspart haben würde, wenn man ihn richtiger verstanden hätte.

Als das ländliche Bacchanal bis zum Presto gekommen ist, das ihm einen neuen Schwung gibt, steht es plötzlich still. Ein ferner Donner wird vernommen, eine Wolke von durchsichtiger und unheilbringender Weise erscheint am Horizont. Diese Wolke ist Hagel, das Gespenst des Todes für den Landmann. Mehr als einmal hat diese Geißel auch meine Ernte vernichtet, ehe die Scheuer sie geborgen hatte, und ich empfand den Trost des Musikers dabei, wenn ich mir sagte, daß wenn es kein solches Unglück gäbe, wir auch das Gewitter in der Pastoralsymphonie nicht besitzen würden. Ein Doctor Pangloß würde gewiß in meiner Bemerkung das beste Argument gefunden haben um zu beweisen, daß alles in der allerbesten Welt aufs beste eingerichtet ist. Das Gewitter der Pastoralsymphonie ist ein Wunderwerk, dem ich nichts in seiner Art zu vergleichen weiß. Uebrigens fehlt es nicht an Vergleichungspunkten. Es gibt tausend musikalische Gewitter und einige von großer Wirkung, weil von allen Tonmalereien die onomatopoetische Nachahmung natürlich die leichteste ist. Warum hat nun Beethoven die andern bei einer Arbeit so unendlich übertroffen, deren Grundelemente nicht sehr verschieden sein können und deren Recept ganz fertig zu sein scheint? Daher,

weil er die Naturerscheinung besser beobachtet hat, als die andern, was ich nicht mit der Autorität des Kritikers, sondern mit der Erfahrung eines alten Landbewohners behaupte, und weil er die Phasen und Entwickelungen des Gewitters mit eben so viel Folgerichtigkeit und Genauigkeit geschildert hat, wie ein großer Dichter es nur hätte thun können. Sein Gemälde ist bis zum Erhabenen treu. Man höre nur. Der Donner, der dumpf am Horizont in einem Tremolo des Basses rollte, rollt um einen halben Ton höher, während er sich nähert. Eine unstät schweifende Unruhe zeigt sich in der Atmosphäre, das Laub zittert, ehe noch der Wind es bewegt. Plötzlich entwickelt sich, so wie die Tonart von F-moll feststeht, die electerische Wolkenschar nach allen Richtungen hin, wie ein schneller dicker Rauch, bedeckt den Himmel mit einem finstern Vorhang, und gewaltige Wassersäulen fallen scheitelrecht aus den höhern Regionen des Orchesters herab und fahren in schäumenden Strahlen wieder in die Höhe, in zwei Bässen, welche wüthend darüber sind, daß sie nicht in reine Stimmung kommen können.*) Nach diesem ersten Platzregen mischt eine Achtelfigur, welche das Quartett im Unisono ausführt, gleichsam eine menschliche Klage unter die Schrecken der Natur. Hier, glaube ich, wären vier Instrumente mehr — man erräth wol welche — an ihrem Platze gewesen. Die Heftigkeit des ersten Stoßes ist so groß gewesen, daß das Gewitter Athem schöpfen muß und in das Pianissimo übergeht. Einige Blitze zerreißen die Wolken, der Donner rollt

*) Zwei Bruchstücke derselben Tonleiter, deren jedes den Werth eines Viertels hat, das erste aber aus 5, das zweite aus 4 Noten besteht, lassen sich zugleich im Violoncell und im Contrabaß hören. Man denke sich die Harmonie die das gibt! Ist es ein Fehler? Ich möchte es eher für eine Schönheit halten, denn das Ohr empfindet nur den Eindruck eines furchtbaren Lärms, ohne daß es ihm möglich wird, die Dissonanzen in so schnellen Figuren zu unterscheiden. Nun gibt es aber nur für das Ohr wirkliche Fehler in der Musik.

dumpf und gestattet der Stimme der Lebendigen sich in Ausbrüchen der Verzweiflung hören zu lassen. Aber nun färbt sich der Himmel mit dem Abglanz der Glut, das Tremolo der Violinen steigt allmählich von des nach d und nimmt darauf eine glühende, aber noch ruhige Farbe an; etwas Feierliches und Mildes erscheint, welches das Blut in den Adern mehr erstarren macht, als der Blitz und das Krachen des Donners. So mußten die zum Tode Verurtheilten dem ruhigen Blick jener mechanischen Jungfrau begegnen, deren Umarmung ihren Kopf vom Rumpfe trennte. Wehe! wehe! Es bricht endlich los, das furchtbare Geschütz des Himmels, von dem ein französischer Dichter beredt genug sagt:

Hélas d'un ciel en feu, les globules glacés
Ecrasent, en tombant, les épis renversés.

Hörst du die Schloßen, die in C-moll in verdoppelten Noten herabfallen und von den Dachziegeln wieder aufspringen, in Harmonie mit dem Sturme, der in der kleinen Flöte pfeift und in den Posaunen brüllt? Dazwischen die knarrenden Baumstämme und der zitternde Klang der zerschlagenen Scheiben und die Glocken des Dorfes, welche von selbst zu dem Leichenbegängniß der Ernte läuten! Hörst du nachher die riesige chromatische Tonleiter, die nur aufsteigt, um in sich selbst zurückzufallen, diese ungeheure Klage der Menschen, auf welche die Elemente nur durch Verdoppelung ihrer Wuth antworten? Beruhigt euch, arme Sterbliche! Die Flut, die sich auf eure Häupter in dichtern Strömen herabstürzt und vom Boden in schäumendern Garben wieder aufspritzt; der furchtbare Donner der Pauken, der in seiner harmonischen Bedeutung von Takt zu Takt wechselt und eurem Ohr wie die Stimmen des Würgengels immer drohender und immer schrecklicher ertönt — alles das ist nur noch die Blüte des Gewitters, die Rettungskrisis für euch und für eure Ernten. Erschöpft zieht die Schreckensplage fort wie sie gekommen,

majestätisch und schnell, und sendet der Gegend, die sie so eben mit Furcht erfüllt, zum Lebewohl einen matten Blitz und einige dumpfe Donner zu, die in der Ferne ersterben. Die Sonne scheint wieder, das Bild der ewigen Ordnung, die immer siegt und siegen wird über die Empörungen des Stoffs, so gut wie über die Empörungen des Geistes. Schön! Bewundernswerth! Erhaben! So lautet das Urtheil der Welt über diese Composition, und mir und allen meinen kritischen Collegen bleibt nichts übrig, als Amen dazu zu sagen.

Und doch hatte ich gesagt, Beethoven hätte dem Orchester bei seinem Gewitter vier Instrumente hinzufügen können, die meine Leser schon genannt haben: Sopran, Alt, Tenor und Baß. In der That, wenn Beethoven früher den Gedanken zu einer Orchestercomposition mit Chor gefaßt hätte, so hätte er in keinem Werke mit so viel Zweckmäßigkeit Schicklichkeit und Wirkung ausgeführt werden können, als in der Pastoralsymphonie; denn diese stellt in ihrem Ganzen eine Progression vor, deren natürliches und folgerechtes Ziel die Mitwirkung der menschlichen Stimmen gewesen wäre. Von den vier Gemälden der Symphonie schildern die beiden ersten nur Seelenstimmungen und gehören also dem Gebiete der reinen Musik oder der musikalischen Lyrik an. Sie fallen also nur dem Orchester anheim. Das dritte Gemälde geht zur Handlung oder zum Drama über, aber zu einer mimischen Handlung, weil der Tanz und das Gewitter dabei die Hauptrolle spielen. Hier war die Anwendung des Chors facultativ: der Hirtentanz konnte mit Gesang verbunden werden, konnte ihn aber auch entbehren. Im vierten Gemälde aber spricht nicht mehr die Schenkgeige, noch der Donner, sondern die Menschen vereinigen ihre Stimmen, um Gott zu danken. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Das Finale ist in der That nichts anderes, als ein Chor, das in den reinsten und ausdrucksvollsten Formen

des Gesangs mit den deutlich angelegten vier Stimmen desselben, mit von Meisterhand ausgeführter Begleitung und mit den Bässen der bekannten Opernschlüsse geschrieben ist. Das Finale duldete mithin nicht nur die Mitwirkung von Menschenstimmen, es verlangte sie nothwendig und so sehr, daß das Ohr, durch den Charakter der Musik getäuscht, alle Augenblicke ihr Eintreten erwartet. Nun läßt sich doch nicht leugnen, daß alles, was einmal ein Chor ist, durch Choristen eine bessere Wirkung macht als ohne sie, und daß die Vocalmusik jedenfalls verliert, wenn sie nur vom Orchester gesungen wird.

Es ist merkwürdig genug, daß der Gedanke, der in der Pastoralsymphonie eine so glückliche Anwendung gefunden haben würde, Beethoven unmittelbar nachher einfiel. Die sechste Symphonie, Op. 68, ist aus dem Jahre 1808 und in demselben Jahre wurde die „Phantasie für Klavier, Orchester und Chor", Op. 80, geschrieben und zum ersten mal aufgeführt. Diese Phantasie ist, wie ich in meiner Biographie Mozart's schon gesagt habe, einer der glücklichsten Einfälle des Beethoven'schen Genies; aber der Zutritt der menschlichen Stimme ist darin keineswegs so motivirt, wie er es in dem halbdramatischen Werke, das wir besprechen, gewesen wäre. Die Beziehung zwischen dem Chor und den drei ersten Sätzen der neunten Symphonie dürfte noch schwerer aufzufinden sein, das heißt für uns gewöhnliche Kritiker, die wir gewohnt sind, das Verständniß der Musik in der Partitur und nicht anderswo zu suchen. Nach meiner Ansicht werden in der neunten Symphonie immer zwei Werke statt eines einzigen vorhanden sein, erst die Symphonie und dann Schiller's Ode an die Freude. Die letztere ist eine Composition von weniger vollständiger Form als die Cantate und das Oratorium, weil sie nur Zwischenspiele des Orchesters, Recitative und Chöre, aber keine Arien, Duette und Ensemblestücke hat. Wir müssen
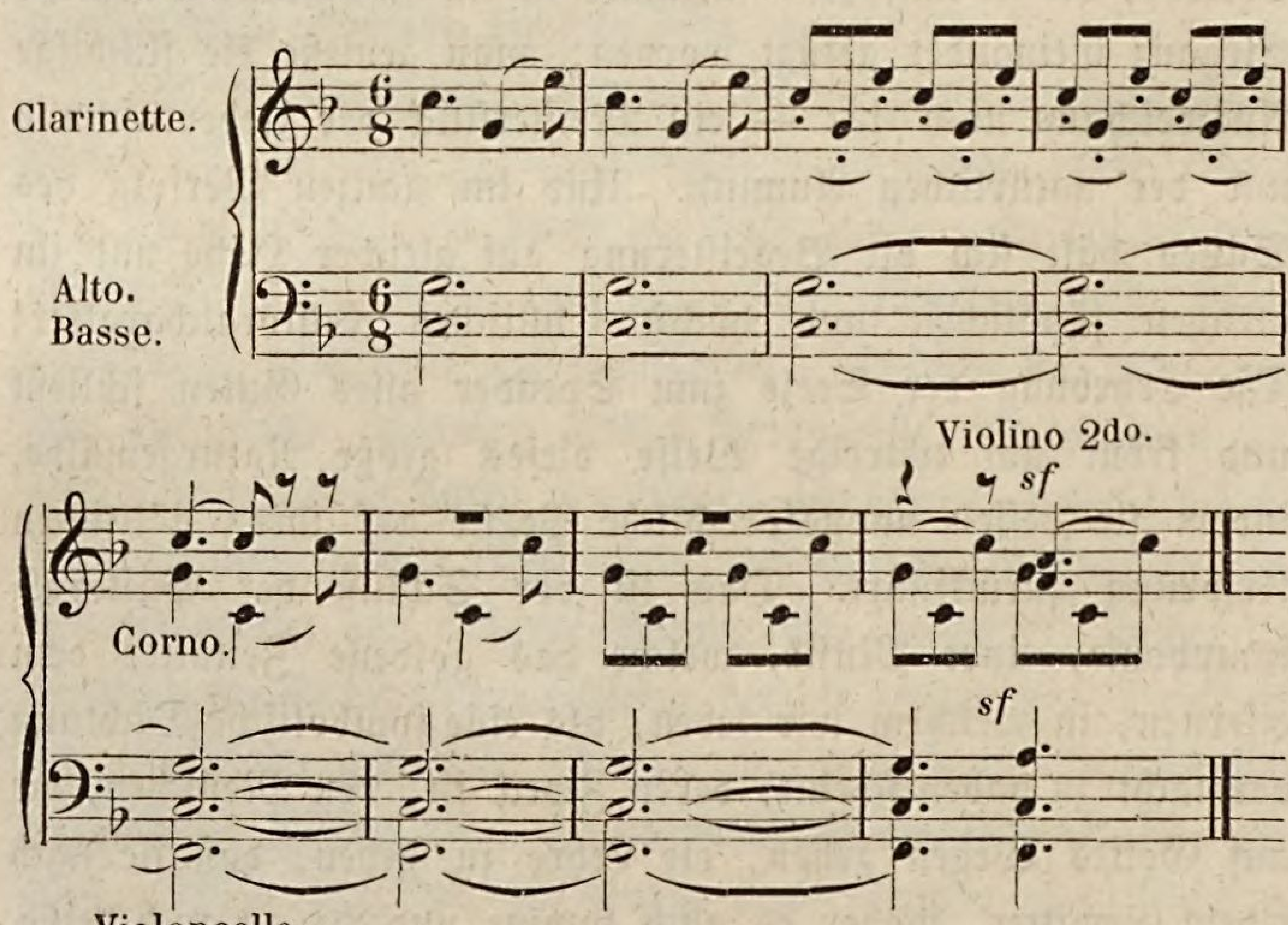
glauben, daß im Geiste des Componisten irgend eine Verbindung zwischen diesen beiden Werken verschiedener Gattung vorhanden war. Unglücklicherweise hat Beethoven sie weder mündlich noch schriftlich angegeben, und da auf der andern Seite die Musik im ersten Allegro, im Scherzo und in den beiden Andantes entschiedenerweise nichts mit der Idee und dem Pindar'schen Ton der Schiller'schen Ode gemein hat, so wußten die gewöhnlichen Kritiker bei dem Mangel eines Programms die Einheit des Werks auf den von ihnen gekannten und betretenen Wegen nicht herzustellen. Die armen Leute wußten nicht, daß man die Dinge bei Seite schieben muß, wenn man sehen will, was darin ist, und daß der leere Raum allein alle Formen annimmt, mit denen es der Phantasie beliebt ihn zu bevölkern. Warten wir also bis die Adepten und Glossenmacher uns die neunte Symphonie auf ihre Weise erklären und uns belehren, wie man die hohe musikalische Kritik treibt, indem man alles, was nur einer musikalischen Analyse ähnlich sieht, vermeidet.

Ich komme wieder auf das Finale unserer Symphonie zurück. Trotz des bedauernswerthen Mangels eines Chors von Menschenstimmen bleibt es doch immer ein entzückendes Musikstück. Es scheint als hätte das Gewitter mehr Lärm und Furcht verursacht als Zerstörung, als hätte sich der Hagel nur auf einen schmalen Strich beschränkt; die Saaten im allgemeinen haben durch den Regen gewonnen, das Uebel ist nur die nothwendige Bedingung des Guten gewesen, wie es das eigentlich, von höherm Standpunkte betrachtet, immer ist. Daher denn ein ländlicher Gesang, der die Freude und Dankbarkeit der Hirten ausdrückt. Niemals hat man in der Musik besser die köstliche Frische einer gereinigten Luft eingeathmet, die mit allen Düften angefüllt ist, welche das Gewitter aus Büschen, Obstgärten, Wiesen und Fluren emporgezogen hat. Welche Worte, welche Verse oder welch ein Gemälde, das heißt also welche

Beschreibung oder Nachahmung könnte hier dem Werke der Tonkunst gleichkommen, die das wirkliche Aequivalent, das absolut Analoge der Dinge selbst ist? Wer könnte uns so, wie die Musik, die Schalmeien und Hörner, diese authentischen Stimmen des Landes, die so poetisch durch die Echos und die schweizerischen Anklänge im Orchester wiedergegeben sind, hören lassen? und vollends jene andern Stimmen, die beim Anblick des erfrischten, befruchteten und im Augenblick nach der Gefahr der Vernichtung wieder aufgrünenden Landes noch köstlicher in uns selbst erklingen! Der Leser, der ein Eigenthum hat und auf dem Lande wohnt, erkennt diese Stimmen sehr gut in dem B-dur-Quartett der Clarinetten und Fagotte, welches von der Bratsche in Harpeggien begleitet wird. Wer das aber auch nicht hat und in der Stadt wohnt, lausche dennoch der Melodie dieses Quartetts, denn Beethoven hat keine lieblichere und labendere erfunden; man folge nur der Periode, die sie umfaßt — niemals ist ein Rhythmus mit mehr Eleganz ineinander gefügt worden; man genieße die flüchtige Ausweichung nach des — ein Meisterstück der Ueberraschung und der natürlichen Anmuth. Und im ganzen Verfolg des Satzes hält sich die Begeisterung auf gleicher Höhe und im gleichen ländlichen und höchst idyllischen Pastoralcharakter! Die Erhebung der Seele zum Spender alles Guten schließt und krönt auf würdige Weise dieses große Naturgemälde, indem sie dessen unaussprechliche Poesie auf ihren göttlichen Ursprung zurückführt. Das ist der Schluß der Pastoralsymphonie, einer Musik, welche das goldene Zeitalter dem eisernen, in welchem wir leben, als eine symbolische Dichtung vermacht zu haben scheint, deren Zweck ist, den Menschen, die auf Gottes Wegen gehen, die Lehre zu geben, daß sie nach jedem Gewitter, woher es auch komme und wie es auch heiße, Grund haben werden, Gott zu danken und Gott zu preisen. Immer werden die muthigen und treuen Hirten, welche ihre

Heerden vor der Wuth des Sturmes zu schützen verstehen, sehen, wie die zerstörenden Wolken mit Schimpf und Schande von ihrem Ufer entfliehen und erschöpft und gebrochen am Horizonte verschwinden.

Nachdem ich die Pastoralsymphonie mit alle dem kritischen Unterscheidungsvermögen, dessen ich fähig bin und mit einer dilettantischen Bewunderung, die weit über meine Kenntnisse hinausgeht, durchmustert habe, bleibt mir nur noch die traurige Pflicht übrig, das Dasein der Chimäre auch in diesem Werke zu bekunden, das so schön und sonst so rein ist, daß das Ungeheuer sich hätte schämen müssen sich darin zu zeigen. Und dennoch thut sie es frech genug und frecher als in irgend einer frühern Symphonie gerade in dem melodiösesten Satz, im „Hirtengesang", wo sie ihr abscheuliches Eulengeschrei mehrere mal hören läßt.
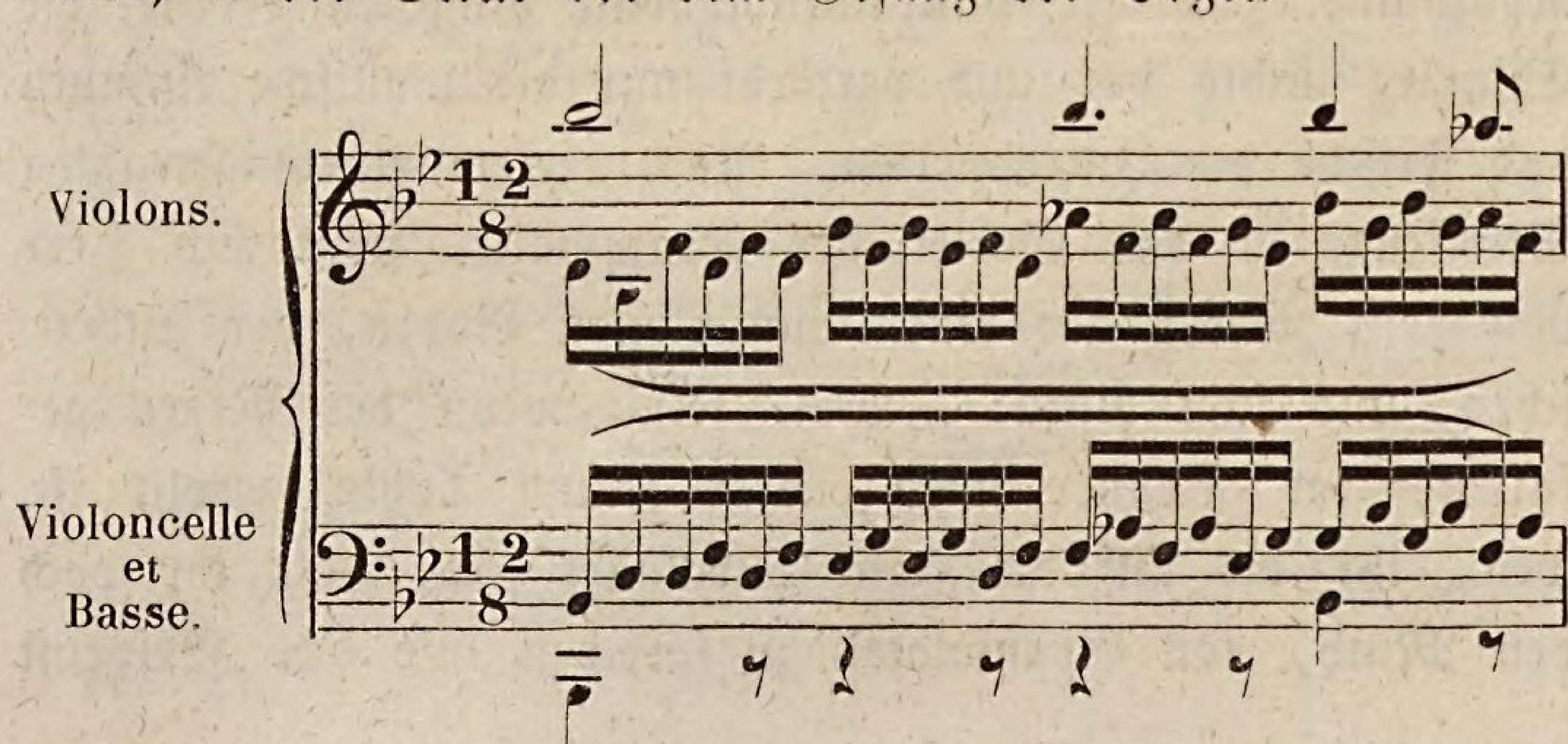


Das ist der Anfang des Finales und er kehrt im Laufe des Satzes drei mal wieder.
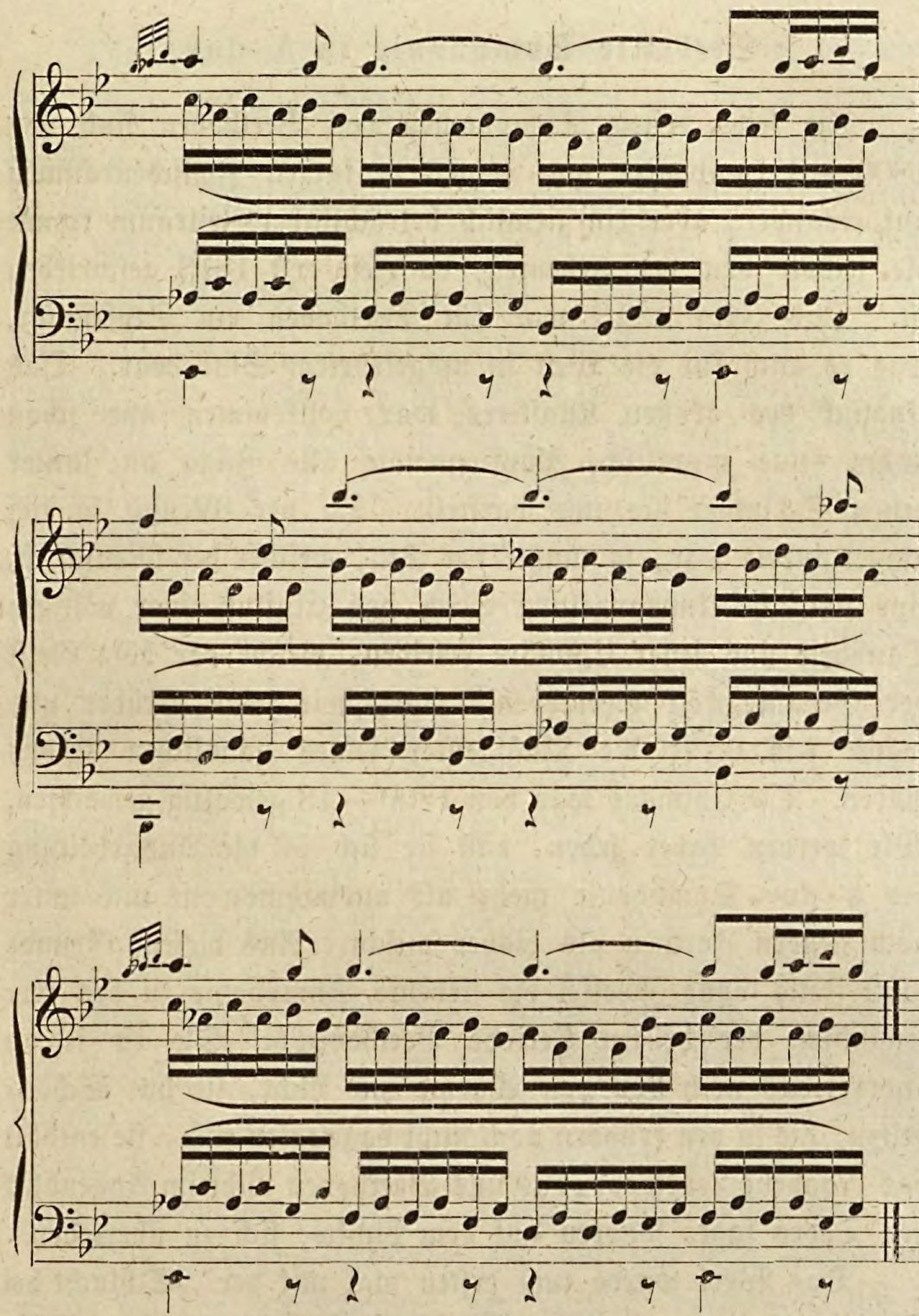
Es ist erlaubt zu vermuthen, daß Beethoven durch diese ungeheuerliche Koppelung von C-dur mit F-dur das Schnarren des Basses der Schalmei habe andeuten wollen; aber die einfache Grundnote C würde dasselbe geleistet haben. Das F im Basse bei dem Eintritt der Violoncelle im fünften Takt läßt sich auf keine Weise erklären, noch rechtfertigen. Es ist keine Grundnote, denn eine solche läßt sich immer sogleich als ein harmonisches Intervall vernehmen; es ist auch nicht, wie Herr von Lenz zu glauben scheint, eine Nonen-Dissonanz, ein Vorhalt der Decime, weil die None nicht ein Vorhalt der Decime, sondern der Octave ist, und weil überdies nicht das G, die wohlberechtigte Quinte von C-dur, hier die Dissonanz bildet, sondern das F. Auch darin irrt sich Herr von Lenz, wenn er dieses Amalgama von Tonarten für eine harmonische Vorausnahme hält. Man nimmt eine Note niemals mehrere Takte voraus, und wenn es dem Componisten beliebt in C zu singen und sich in F zu begleiten, so gibt es für diese Laune in der Musik keinen andern Namen als Chimäre, den ja Herr von Lenz selbst so glücklich erfunden hat. An keiner Stelle war sie noch so gehässig und ohrverletzend aufgetreten. Der Uebergang vom Scherzo zum Finale in der C-moll-Symphonie ist tausend mal besser, erstens weil er einen großen Effect vorbereitet, und zweitens weil in ihm alles chimärisch ist, Harmonie, Melodie und Rhythmus. In der Pastoralsymphonie hingegen bereitet die Chimäre nichts vor und verdirbt nur die idyllische Anmuth und Frische der Introduction. Nach diesem etwas gewagten Streifzuge in das Gebiet der Grammatik, stellt sich Herr von Lenz wieder auf seinen natürlichen Boden, den ästhetischen, und fügt hinzu: „Wie, selbst wenn der Regen gefallen, der Donner über euerm Haupt dahin gerollt ist, wenn ihr bis auf die Haut durchnäßt seid, habt ihr doch den Muth, von Grundnoten zu sprechen und das Gespenst

euerer Schule mit euch zu schleppen!" Darauf ist freilich nichts zu sagen.

Wir wollen einmal sehen, was Berlioz für eine Meinung über den Text hat, der Herrn von Lenz Stoff zu dieser ergötzlichen Apologie gegeben hat. Hector Berlioz versteht zu viel Musik, um zu versuchen, die Chimäre des Dichters grammatisch zu rechtfertigen. Er ruft daher aus: „Muß man nun nach allem diesen durchaus noch von den Sonderbarkeiten der Schreibart sprechen, welche man in diesem Riesenwerk findet, von jenen Figuren von fünf Noten der Violoncelle gegen die vier Noten der Contrabässe, die sich an einander reiben, ohne sich in ein wirkliches Unisono verschmelzen zu können? Muß man aufmerksam machen auf jenen Hornruf in C-dur, während die Saiteninstrumente F-dur aushalten? Wahrhaftig, ich bin es nicht im Stande. Bei solcher Splitterarbeit muß man nüchtern bleiben, und wie will man sich vor dem Rausche hüten, wenn der Geist von einem solchen Gegenstande eingenommen ist." Das laß ich mir gefallen. So spricht ein Mann von Geist und Kenntnissen, wenn er einen unvermeidlichen Tadel umgehen oder wenigstens mildern will.

Es gibt übrigens in der Pastoralsymphonie noch andere Spuren des Stils der dritten Periode, von denen weder Fetis, noch Berlioz, noch irgend ein anderer mir bekannter Kritiker gesprochen haben. Eine derselben findet sich im Andante, in der Stelle vor dem Gesang der Vögel.





Das Harpeggio auf f und as gibt zu dem g der Melodie einen furchtbaren Miston; aber er geht wie nichts vorüber.

Siebente Symphonie in A-dur.

Die sechs ersten Symphonien von Beethoven sind von 1800—8 componirt und folgen in kurzen Zwischenräumen auf einander; aber ein ziemlich beträchtlicher Zeitraum trennt die sechste von der siebenten, da diese erst 1813 geschrieben ist. Das Jahr 1813 war für Beethoven ein Stufenjahr, was es auch für die Welt in umgekehrtem Sinn war. Das Unglück des großen Künstlers war vollkommen und schon nahm seine moralische Physiognomie alle Züge an, unter denen Schindler sie uns darstellt. Da der Mensch so tief umgewandelt war, so mußte der Stil, welcher der Mensch ist, eine ähnliche Umwandelung durch den Einfluß einer völligen Taubheit und jener Chimäre erleiden, welche der böse Geist der Gedankenwelt Beethoven's war, wie seine Brüder und später sein Neffe die Quälgeister seines häuslichen Lebens waren. Die Chimäre war von 1800—13 gewaltig gewachsen. Wir werden daher sehen, daß sie sich in die Ausarbeitung der A-dur-Symphonie mehr als ausnahmsweise und unter noch neuern Formen als bisher mischt. Aus diesem Grunde zählt Fetis ohne Zweifel die siebente Symphonie zu den Erzeugnissen der dritten Periode Beethoven's. Sie ist jedoch andererseits noch voll von Wärme und Licht, sie hat Schönheiten, die in den frühern noch nicht dagewesen sind, sie enthält das erhabene Lebewohl, das uns Beethoven nicht im Augenblick des Todes sagt, sondern auf dem Punkte, sich zu überleben.

Das Werk wurde zum ersten mal mit der „Schlacht bei Vittoria", seiner Zwillingsschwester, in einem patriotischen Concert zum Besten der in der Schlacht bei Hanau verwundeten österreichischen und bairischen Krieger gegeben. Daher rührte vielleicht hie und da die kriegerische Färbung, welche dem Jubel und den festlichen Klängen, die den allgemeinen Charakter der Symphonie bilden, beigegeben ist.

Die Introduction, poco sostenuto, kündet sich mit vielem Pomp durch aufsteigende Tonleitern an, die in verschiedenen Tonarten vier Octaven hoch emporsteigen; dann geht sie zu einer Militärmelodie über, welche die Blasinstrumente in C vortragen und in F wiederholen. Man hat diese Tonleitern mit Riesentreppen verglichen. Meinetwegen; aber wo führen sie hin? Hier ist der Ort, eine Vermuthung über die deutliche und offenbar absichtliche Trivialität auszusprechen, die Beethoven manchmal in seinen Werken nach Nr. 90 anbringt. Mir scheint, daß in der Feder eines so ausnehmend originellen Componisten, der mehr als jeder andere den Wahlspruch: Odi profanum vulgus zum seinigen gemacht hatte, solche Dinge nichts anderes als bittere Ironie sein können. Beethoven vergaß, daß der Sarkasmus in der Musik ohne wörtliche Erklärung unmöglich ist, und der Witz, der erst erklärt werden muß, ist bekanntlich nichts werth. So führen uns denn diese Riesentreppen zu etwas sehr Kleinlichem, das sich das Ansehen eines Triumphmarsches gibt. Es ist auch einer, aber gespielt von der Musik der Garnison von Krähwinkel, welche aus zwanzig Invaliden und drei engbrüstigen Hoboisten besteht. Der Spaß konnte im Gedanken dessen, der ihn gemacht, ganz gut sein; aber da wir nicht genau wissen, über wen oder was sich Beethoven lustig machen wollte, so macht sein spaßhafter Triumph nur die Wirkung eines Gemeinplatzes, der mit Emphase angekündigt wird.

Das Allegro verbindet sich auf eine sehr angenehme Weise mit der Introduction: der $^2/_4$-Takt verwandelt sich in den $^6/_8$-Takt, der stufenweise auf einen Ton hingeführt wird, den der Rhythmus zum Anfangsmotiv vorbereitet. Dieses Motiv ist ganz und gar ein heiteres Lied, gut phrasirt, leicht und fließend, aber im Ausdruck nicht sehr originell noch ausgezeichnet. Man dürfte in den frühern Symphonien kaum einen melodischen Gedanken finden, der nicht höher stünde.

Dagegen hat ein so bedeutend entwickeltes Subject dem Componisten gestattet, fast alle Episoden zu entbehren und aus seinem Allegro in A-dur eine der merkwürdigsten und schönsten Compositionen in Bezug auf thematische Arbeit zu machen. Die Originalität, welche dem ersten Entwurf des Themas fehlt, findet sich bei der Bearbeitung wieder, sowol in gewissen Modulationen von außerordentlicher Kühnheit, die aber dabei gut klingen, als in dem Großartigen der Zwischenfiguren, die während der Abwesenheit des Themas und des von ihm Abgeleiteten vorherrschen (Takt 119—130); dann in dem Mittelsatz, worin ein verwickelter Stil, voll Interesse, obgleich zuweilen uncorrect, herrscht, und in den geistreichen Trugschlüssen, welche die förmliche Rückkehr des Motivs, welche sie ahnen und wünschen lassen, immer wieder aufschieben. Da ist unter anderm eine Combination, welche höchst einfach ist und doch vielleicht die größte Wirkung macht. Es ist eine kleine Baßfigur von drei Noten, die aus dem Motiv hergeleitet ist und sich zwanzig Takte lang auf den wechselnden Accorden der Tonika und Dominante wiederholt. Während dieser Zeit hält die Legion der Bläser das e in verschiedenen Octaven mit einer Beharrlichkeit aus, welche durch die gleiche Anzahl von Takten bezeugt wird. Daraus entsteht der Contrast von etwas, das sich immerwährend bewegt ohne vorwärts zu kommen, mit etwas anderm, das unerschütterlich und unwandelbar bleibt — eine hartnäckige Welle, die den Felsen peitscht, der sie unaufhörlich anzieht und zurückstößt.

Im ganzen scheint mir das Allegro der A-dur-Symphonie noch ganz würdig neben den adelichen Herren, seinen ältern Brüdern, Platz zu nehmen, obgleich seine nicht ganz so aristokratischen Züge die Vermuthung aufkommen lassen, daß dieser jüngste Sohn aus einer zweiten Ehe stammt.

Es ist beinah vierzig Jahre her, daß ich in Petersburg bei einem Dilettanten, einem leidenschaftlichen Verehrer Beet-

hoven's, das Andante*) der A-dur-Symphonie zum ersten mal, aber nur als Violinquartett, hörte. Man kannte damals in Rußland das Werk noch nicht, dem dieses Stück entnommen war. Es machte auf mich einen unaussprechlichen Eindruck und entpreßte mir Thränen. Ich sagte zu mir selbst, das sei ohne allen Zweifel mit das Größte, was jemals in der Musik da gewesen. Wenn man nichts weiß, so zweifelt man auch an nichts; man glaubt, daß die Macht eines individuellen Eindrucks die Autorität eines Urtheils sei. Und dennoch hatte mich mein Jünglingsenthusiasmus nicht getäuscht: der allgemeine Beifall und die Probe der Zeit haben jenes Erbeben meines Herzens und die Thränen in meinen Augen, deren ich mich noch nach vierzig Jahren erinnere, in ein bestimmtes Urtheil verwandelt.

Die siebente Symphonie ist berühmt durch ihr Andante, sagt Berlioz, und fährt dann fort: „Damit soll nicht gesagt sein, daß die drei andern Sätze weniger Bewunderung verdienten; bei weitem nicht. Da aber das Publikum gewöhnlich nur nach dem Eindruck, den ein Stück macht, urtheilt und diesen Eindruck nach dem Lärm des Beifalls abschätzt, so folgt daraus, daß das Stück, welches am meisten beklatscht wird, für das schönste gilt. — Alles Uebrige wird ihm aufgeopfert; daher spricht man denn auch bei Beethoven meist nur von dem Gewitter der Pastoralsymphonie, dem Finale der C-moll-Symphonie, dem Andante der A-dur-Symphonie u. s. w."

Darauf erwiedere ich, daß wenn in Paris die am meisten beklatschten Stücke für die schönsten gelten, dies daher rührt, weil in der Regel es auch die schönsten Stücke wirklich sind, die man in Paris und auch anderswo am meisten beklatscht. Wenn das Publikum der Concerte des Conservatoire das Ge-

*) Der Satz ist Allegretto bezeichnet, aber man nimmt ihn immer Andante, und man darf ihn auch nicht anders nehmen.

witter in der Pastoralsymphonie und das Andante in der A-dur-Symphonie auszeichnet, so rechtfertigt es dadurch seinen Kennerruf, oder es stimmt darin vielmehr mit der ganzen Welt überein. Was würde Herr Berlioz sagen, wenn er erführe, daß an den äußersten Grenzen der musikalischen Civilisation, hier bei uns in Nischnei Nowogrod, ein Publikum, dem der Name Beethoven ziemlich fremd ist, gerade so denkt, wie das pariser Publikum und mithin auf glänzende Weise das Urtheil der Kenner bestätigt, gerade weil es größtentheils aus ursprünglichen Dilettanten besteht. Ich habe in meinem Hause vor einem Publikum von etwa hundert Personen die Beethoven'schen Symphonien aufführen lassen, die gewiß in Nischnei ebenso schlecht gingen, wie sie in Paris gut gehen, was also für die Vergleichung des Eindrucks der verschiedenen Stücke eine vollkommene Gleichheit herstellte. Nun, der Beifall meines gewöhnlich sehr ruhigen und manchmal unaufmerksamen Publikums brach beim ersten Allegro und dem Finale der C-moll-Symphonie, beim Gewitter der Pastoralsymphonie, beim Andante der A-dur-Symphonie leidenschaftlich und einstimmig in Beifall aus. Einige Zuhörer kamen sichtbar aufgeregt zu mir und fragten mich, von wem die Musik wäre. Diese Thatsache war wichtig genug für einen, der den Vorsatz hatte, die genannten Werke zu besprechen.

Ich bedauere, daß Berlioz, ein so talentvoller Musiker, an der Wahrheit in der Musik zu zweifeln scheint. „Wo ist Wahrheit", sagt er, „wo ist Irrthum? Ueberall und nirgends. Ein jeder hat Recht; was für den einen schön ist, ist es für den andern nicht, und blos deshalb, weil der eine ergriffen worden und der andere ganz kalt geblieben ist, der eine einen lebhaften Genuß und der andere eine große Ermüdung empfunden hat. Was ist da zu thun? Nichts; aber es ist schrecklich; ich möchte lieber verrückt sein und an das absolut Schöne glauben."

Und ich bin der Meinung, daß man nicht eben bis zu diesem Aeußersten zu kommen braucht, um daran zu glauben, und meine auch ferner, daß, wenn das Schöne, das in ästhetischen Dingen immer von dem Wahren unzertrennlich ist, nicht bis zur Evidenz erwiesen werden könnte, die musikalische Kritik eine ganz unwürdige Beschäftigung für einen vernünftigen Menschen sein würde. Wie und bei welcher Gelegenheit ist aber Berlioz zu diesem eben so traurigen als falschen Schluß gekommen? Das muß ich, weil mir viel daran liegt, meinen Lesern mittheilen.

Eines Tages als Berlioz mit drei oder vier Dilettanten aus dem Conservatoire kam, wo man die neunte Symphonie aufgeführt hatte, entspann sich folgende Unterhaltung zwischen ihm und seinen Freunden:

„Wie finden Sie das Werk?“ sagte einer von ihnen zu mir.

„Groß, prachtvoll, überwältigend.“

„Sonderbar; ich habe mich schrecklich dabei gelangweilt. Und Sie?“ fuhr er fort, indem er sich an einen Italiäner wandte.

„Oh, ich finde das unverständlich oder vielmehr unerträglich; es ist keine Melodie darin. Da liegen übrigens mehrere Tagsblätter, die darüber sprechen: Wir wollen einmal lesen.“

„Beethoven's Symphonie mit Chören stellt den Culminationspunkt der neuern Musik dar. Die Kunst hat noch nichts geschaffen, das man mit ihr an Adel des Stils und an Vollendung der Ausarbeitung vergleichen könnte.“

(Ein anderes Blatt.) „Beethoven's Symphonie mit Chören ist ein Ungeheuer.“

(Ein anderes.) „Dies Werk ist nicht ganz arm an Ideen; aber sie sind schlecht geordnet und bilden nur ein unzusammenhängendes und reizloses Ganzes.“

(Ein anderes.) „Die letzte Symphonie von Beethoven enthält bewundernswerthe Stellen; indeß sieht man doch, daß dem Componisten die Ideen ausgehen, daß seine erschöpfte Phantasie ihn nicht mehr empor hält, und daß er sich deshalb durch Kunst in oft glücklichen Anstrengungen aufreibt, die Begeisterung zu ersetzen. Die wenigen Melodien, die darin sind, sind vortrefflich behandelt und vollkommen klar und logisch geordnet. Kurz, die Symphonie ist das höchst interessante Werk eines ermüdeten Genies."

Welchen Schluß mußte man aus einer solchen Meinungsverschiedenheit über ein solches Werk ziehen, das zu der Zeit, wo Berlioz schrieb, schon seit zwanzig Jahren bekannt war? Erstens, daß dieses Werk die Mehrheit der Stimmen nicht für sich vereinigte, und zweitens, daß die Zeit anstatt es auf immer unter die Meisterwerke zu stellen, es nur zum Gegenstand endloser Streitigkeiten gemacht hat; daß also die doppelte Weihe der Gunst der Zeitgenossen und des Urtheils der Nachwelt ihm damals fehlte und ihm auch jetzt, nach dreißig Jahren, noch fehlt. Und was sagen die höchsten musikalischen Autoritäten unserer Tage davon? Das werden wir weiterhin sehen. Und das ist nun das Werk, welches Berlioz unter tausend andern wählte, um zu beweisen, daß es in der Musik weder Wahrheit noch Irrthum gäbe, was ihn übrigens nicht hindert, dennoch eine eigene positive und sehr absolute Meinung darüber zu haben, da er uns ja anderswo sagt, die Symphonie mit Chören sei der prachtvollste Ausdruck des Beethoven'schen Genies, das heißt nach ihm: „der Culminationspunkt der neuern Musik." Warum wählte er nicht zur Bewahrheitung seines Satzes eines von den Werken, die das pariser Publikum einfältig genug ist der Symphonie mit Chören vorzuziehen? Warum ließ er nicht die Abonnenten des Conservatoires und die Zeitungen über das Finale der C moll-Symphonie, über das Gewitter in der Pastoral-, über das

Andante in der A-dur-Symphonie sprechen? Ich wette so hoch wie man will, daß alsdann die Meinungen ebenso wenig getheilt gewesen sein würden, als über den „Don Juan", den „Barbier von Sevilla" oder den „Freischütz", über die „G-moll-Symphonie" von Mozart, oder die „Ouvertüre zur Zauberflöte". Kein Mensch würde den Mund in so dummer Weise geöffnet haben, daß er Worte wie langweilig, unverständlich, unerträglich, melodielos, ungeheuerlich, unzusammenhängend ausgesprochen hätte; und Herr Berlioz würde zu einem schnurstracks entgegengesetzten Schluß gekommen sein, ohne den Verstand zu verlieren. Kehren wir jedoch zu der siebenten Symphonie zurück.

Nachdem Beethoven sich in dem Allegro nach außen verbreitet und die Bewegtheit und die Lustigkeit eines Volksfestes ausgedrückt hat, kehrt er im Andante in sich selbst zurück. Der Lärm, der ihn einen Augenblick betäubt hat ohne ihn zu zerstreuen, ruft durch eine psychologische Reaction, wie bei Leidenden gewöhnlich, die entgegengesetztesten Bilder und Gefühle hervor, die durchaus nicht mit den Offenbarungen öffentlicher Freude übereinstimmen. Er denkt vielleicht an den gigantischen Mann, den er einst feierte und der den Schlägen einer höhern Macht erlegen ist; er denkt an das Ende aller Dinge, und da kommt ihm ein Gedanke, ein Thema, das (im Ausdruck, nicht in der Form) dem Trauermarsche in As-moll sehr nahe verwandt ist, und dies Thema verlangt, sich in die jubelnde Symphonie einzudrängen. Wahrhaftig ein seltsamer Gast für ein solches Fest! Was ist denn dieses Thema? Wie schon gesagt, eine Art Trauermarsch, der nur darin sich von seinesgleichen unterscheidet, daß er aus dem Grabe kommt, anstatt das Grab zum Ziel zu nehmen. Es gibt keine Worte, um die Größe, die trübe und mystische Majestät, die ergreifende und unaussprechliche Wirkung dieses Anfangs zu schildern, welchen der Contrabaß, das Violoncell

und die Bratsche allein pianissimo auf ihren tiefen Saiten anstimmen, als wenn sie den Grund für die Fundamente eines großen, steinernen Grabmals aufgrüben, das bestimmt ist einen aufzunehmen, den die Welt nicht fassen konnte. Die obern Stimmen des Orchesters tragen allmählich zur Vollendung des Baues bei, sie legen Stein auf Stein nach völlig architektonischer Regelmäßigkeit und das Grabmal steigt immer höher empor. Bald darauf lassen die tiefen Stimmen von ihrem Beginnen ab und stimmen einen elegischen Gesang an, der nachher in die Violinen übergeht und sich auf wunderbare Weise mit dem rhythmischen Thema verschmilzt, welches dieselben Stufen und dasselbe Crescendo durchläuft, und am Ende mit Donnergewalt ertönt, nachdem es anfangs in den ersten Takten nur wie eine unterirdische Todtenglocke gesummt hat. Das Monument ist vollendet; es reicht bis an den Himmel, und um seinen Gipfel glaubt man in den Wolken den Tritt von Legionen zu hören, die nicht mehr sind. Auf einmal tritt das Dur der Tonart auf das Moll ein, und damit beginnt ein Satz, der sich auf Triolen wiegt — ein schwankender Rhythmus aus $^2/_4$ und $^6/_8$ zusammengesetzt, ein geheimnißvolles Halbdunkel, aus welchem die Stimme eines Seraphs erklingt, der Vergebung, Liebe und Hoffnung vom Himmel herabbringt. Diese Melodie, voll von dem Gefühl der Unsterblichkeit und der unendlichen Barmherzigkeit, geht von A-dur nach C-dur, worin sie mit einem unaussprechlichen Zauber schließt, der sie auf immer ins Herz des Hörers senkt. Die beiden Motive des Anfangs erscheinen wieder. In neuer Form dargelegt und verändert schließen sie sich an eine Art von Coda oder Nachspiel von köstlicher Wirkung an, welches die Tonart D-moll anschlägt, aber nur als einen kurzen Vorhalt. Was kommt nachher? Leider! und abermals leider! ein prosaisches Einschiebsel in eine Reihe von erhabenen Versen, eine Unterbrechung der entzückten Be-

geisterung durch ein ärmliches Rechenexempel. Nie hat ein Fugato unzeitiger und verdrießlicher ein entzücktes Publikum gestört. Ich habe beobachtet, daß diese Verstimmung bei jedermann sichtbar wurde, ohne Unterschied ob Musiker oder nicht Musiker. Aber wir haben schon gesagt, daß Beethoven des Fugirens in den Werken seiner zweiten Periode schnell müde wird. So kehrt er denn auch hier nach dreißig Takten wieder zur Poesie zurück und indem er das Contrasubject seiner unwillkommenen Fuge in eine kräftige und glänzende Begleitungsfigur verwandelt, nimmt er das himmlische A-dur wieder auf, streicht aber vor dem Schlusse die drei Kreuze vor dem Thema aus. Das Thema selbst zeigt sich nur noch wie ein Schatten, wie eine Erinnerung dessen, was es war. Seine Phrasen, abgebrochen und zerstreut, entsprechen einander kaum, anstatt compact und architektonisch, wie im ersten Theil, auf einander zu folgen. Der Koloß ist nur noch eine Ruine, die große Stimme des Grabmals nur noch ein sanfter und trauriger Wiederhall, der allmählich dahinsterbend von Mund zu Mund geht; dann rafft sich plötzlich diese sterbende Stimme noch einmal auf und wirft uns in drei Noten einen Fluch zu, und dies ist ihr letzter Hauch. Das ist furchtbar, das erinnert an den Todeskampf Kaspar's im Freischütz und an die Worte des Chors: Das war sein Gebet im Sterben!

Das Scherzo oder Presto der A-dur-Symphonie würde nach meiner Meinung der schönste von allen rhythmischen Sätzen Beethoven's und der phantasiereichste nach dem in der C-moll-Symphonie sein, wenn die Chimäre nicht zu viel darin ihr Spiel trieb. Unter den Accorden, welche die drei Theile des Taktes in dem ersten Theile markiren, befinden sich eine Menge, die falsch, aber völlig falsch sind, sowol in ihrem Bau, als in ihrer Aufeinanderfolge. Dies beiseite gesetzt, ist der Satz voll Wärme, geistigen Schwungs

und rhythmischer Eleganz; seine Melodien sind aufs glücklichste erfunden und die Modulation, originell bis zum Phantastischen, ist dennoch von trefflicher Wirkung. Gewisse Bässe, welche durch ihre Vorhalte oder ihre accentuirten Noten, wenn auch nicht durch ihre Accorde, entfernte Tonarten berühren, bringen genau denselben Eindruck hervor, wie transparente Theatermasken, die durch ein Loch der Decoration uns ein Gesicht schneiden und schnell wieder verschwinden, ohne uns Zeit zu lassen sie zu erkennen und zu entscheiden, ob sie mehr lächerlich als schrecklich waren oder umgekehrt. Alle diese Sprünge der Laune und des Muthwillens verlieren sich in ein allgemeines Unisono auf A, der Terz von F, das vorhergeht, und der Dominante von D, welches folgt. Das Scherzo der Pastoralsymphonie zeigt denselben Uebergang und die gleiche Form desselben; aber anstatt in eine Dorfschenke, führt er uns hier in eine adeliche Wohnung, in das Schloß eines Lehnträgers, das mit ruhmvollen Trophäen und poetischen Erinnerungen geschmückt ist. Meno presto. Wie bilderreich, romantisch und ritterlich ist diese Musik, wie erinnert sie an die Ufer des Rheins und die Sagen seiner Burgruinen! Welche Freiheit und Breite der Melodie, welche klare Harmonie! Athmet man nicht darin den reinsten Duft der Ballade, hört man nicht Oberon's Horn durch den Wald ertönen und den Ritter rufen, der die zwölf seit tausend Jahren schlafenden Jungfrauen wecken soll? Oh! das ist kein gewöhnliches Horn eines Orchesters! Erst sanft und schwach, wie der Hauch eines Luftzuges, verlängert es seinen zauberischen Ton auf einer köstlichen Melodie, die wörtlich aus Don Juan genommen, das rechtmäßige Eigenthum Beethoven's geworden ist durch das Ostinato der Begleitung und die Ausdehnung, die er ihr gegeben hat. Bald aber zeigt das Zauberhorn seine Macht und gelangt stufenweise bis zum Rauschen des Wasserfalls, zum Brüllen des Sturms, zu Donner und Blitz,

als wollte es dem Ritter beistehen beim Erwecken der jungen Schönen, die eine Nacht von zehn Jahrhunderten zugebracht haben. Das nenne ich ein Crescendo! Das Presto wiederholt sich und ein kurzer Anklang an das Meno presto geht unmittelbar dem Schlusse vorher, den der Componist auf eine Art und Weise schroff abbricht, die das Ohr sehr wenig befriedigt.

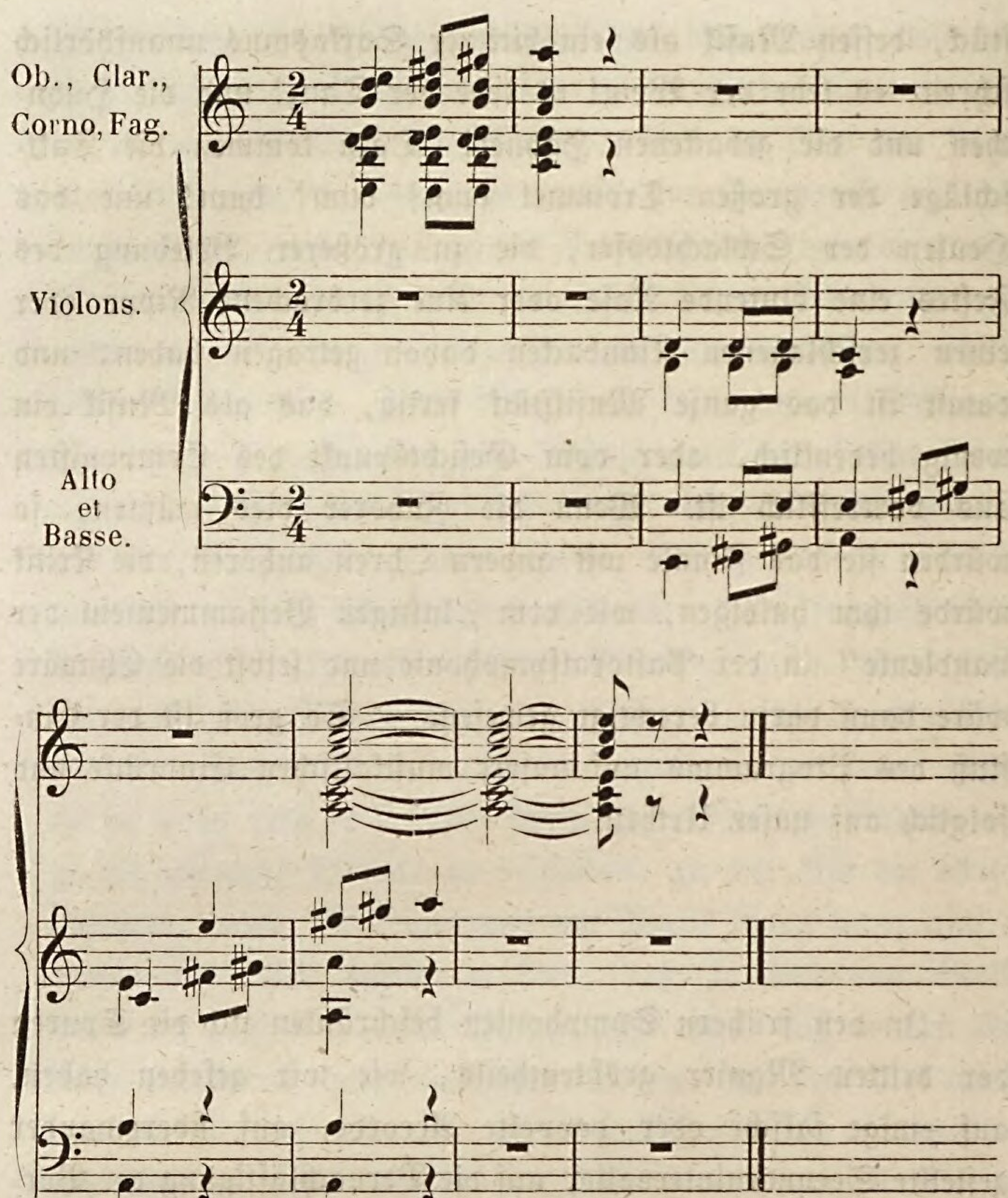
Ich kann mir die Vereinigung der beiden so verschiedenartigen Hälften des Scherzos zu einem Satz nicht anders erklären, als indem ich mir das Ganze wie eine Maskerade denke, die zu dem Programm des Festes gehört, welche die allgemeine poetische Idee der A-dur-Symphonie ist. An einer solchen Stelle wird das tollste Durcheinander logisch und es kann einen gar nicht wundern, wenn man sieht, wie eine Quadrille von Rittern und Minnesängern, die einen in voller Rüstung, die andern mit ihren Harfen, den Harlekinen, Pierrots, Schornsteinfegern, Marquis der alten Zeit und andern zierlichen, grotesken oder häßlichen Masken folgt. Die letztern haben uns ergötzt; die erstern haben durch ihre Haltung und ihre Trachten unsern Geschmack an Kunst und Poesie befriedigt. Was will man mehr von einem Maskenball?

Um die Idee des Finales zu begreifen, muß man nothwendig zu der oben erwähnten Voraussetzung flüchten, daß Beethoven musikalische Satiren schreiben wollte und schreiben zu können glaubte. Ich zweifle daran, daß je ein noch so unbekannter und gering geschätzter Musiker zu einer ernsten Composition ein solches Thema genommen hat, wie das zu dem Finale unserer Symphonie eins ist; und Beethoven, nicht zufrieden damit, etwas so Gewöhnliches erfunden zu haben, wiederholt es und siebt es so durch, daß er es noch trivialer macht, wie es schon ist. Wir hören es in A, in F, in C und in B, ohne daß die Tonart etwas daran ändert. Die Fanatiker, für welche in Beethoven alles Genie

ist, nennen das Humor; aber der Name thut, wie man weiß, nichts zur Sache und eine humoristische Plattheit bleibt darum nicht weniger eine Plattheit für das Ohr von Leuten von Geschmack. — Zweimal geräth der Componist in furchtbaren Zorn gegen das arme Schenkthema, das er gewählt hat und behandelt es ganz unmenschlich und barbarisch. Ich werde meine Leser vor diese Marterstellen hinführen, und sie werden schaudern. Das Motiv hat keine andern Gefährten, als einige Gemeinplätze von Militärmusik und einige Imitationen von geringem Werth, die aber immer noch besser sind als das Hauptthema. Ich gestehe, daß mir dieser Satz keineswegs als ein Meisterwerk erscheint. Aber so groß ist der Vortheil einer charakteristischen Melodie, d. h. eines klaren und positiven Sinnes derselben, daß es dennoch erlaubt ist, die Intention des Componisten zu ergründen und auch möglich sie in einer noch so seltsam scheinenden Musik zu finden, ohne in die absolute Willkür zu verfallen, zu der sich die Kritiker verirren, wenn die Bedeutung der Musik ihnen ganz und gar dunkel ist. Mir scheint es klar, daß die Intention Beethoven's bei diesem Finale eine ironische war, daß er den Festlärm in Natur habe darstellen wollen, um den Ekel auszudrücken, den er ihm am Ende einflößte. Als er von dem Maskenball kam, fand er die Straße von Lampen erleuchtet und voll betäubender Musik; die Menge, berauscht von Freude und Wein, reißt ihn im Strome mit sich fort. Eine schlechte Fahrt für den großen Künstler! Hier treffen unsittliche Worte sein keusches Ohr, da sieht er vor den Kaffeehäusern, Tanzsälen, Bierschenken und andern Oertern, die er nie besucht hat, Auftritte, von denen er die Augen abwenden muß; dort gibt es Zank und Streit, die immer von den Volksfreuden unzertrennlich sind; noch weiter hin wagt eine feile Dirne ihn mit ihren Blicken einzuladen! Da empört sich sein Gefühl und dieser Abscheu verwandelt sich in ein bacchantisches Tanz-

stück, dessen Musik als ein bitterer Sarkasmus unaufhörlich schreit: es lebe der Wein! es lebe der Tanz! und die Hühnchen und die gebackenen Hähnel! Dazu kommen die Taktschläge der großen Trommel bum! bum! bum! und das Heulen der Schlachtopfer, die zu größerer Belebung des Festes eine blutende Nase oder eine zerbrochene Rippe oder einen zerschlagenen Kinnbacken davon getragen haben; und damit ist das ganze Musikstück fertig, das als Musik ein wenig bedenklich, aber vom Gesichtspunkt des Componisten aus vortrefflich ist. Wenn die Zuhörer dies wüßten, so würden sie das Finale mit andern Ohren anhören, die Kritik würde ihm huldigen, wie dem „lustigen Beisammensein der Landleute" in der Pastoralsymphonie und selbst die Chimäre wäre dann darin berechtigt gewesen. — So groß ist der Einfluß des Programms auf unsere musikalischen Eindrücke und folglich auf unser Urtheil.
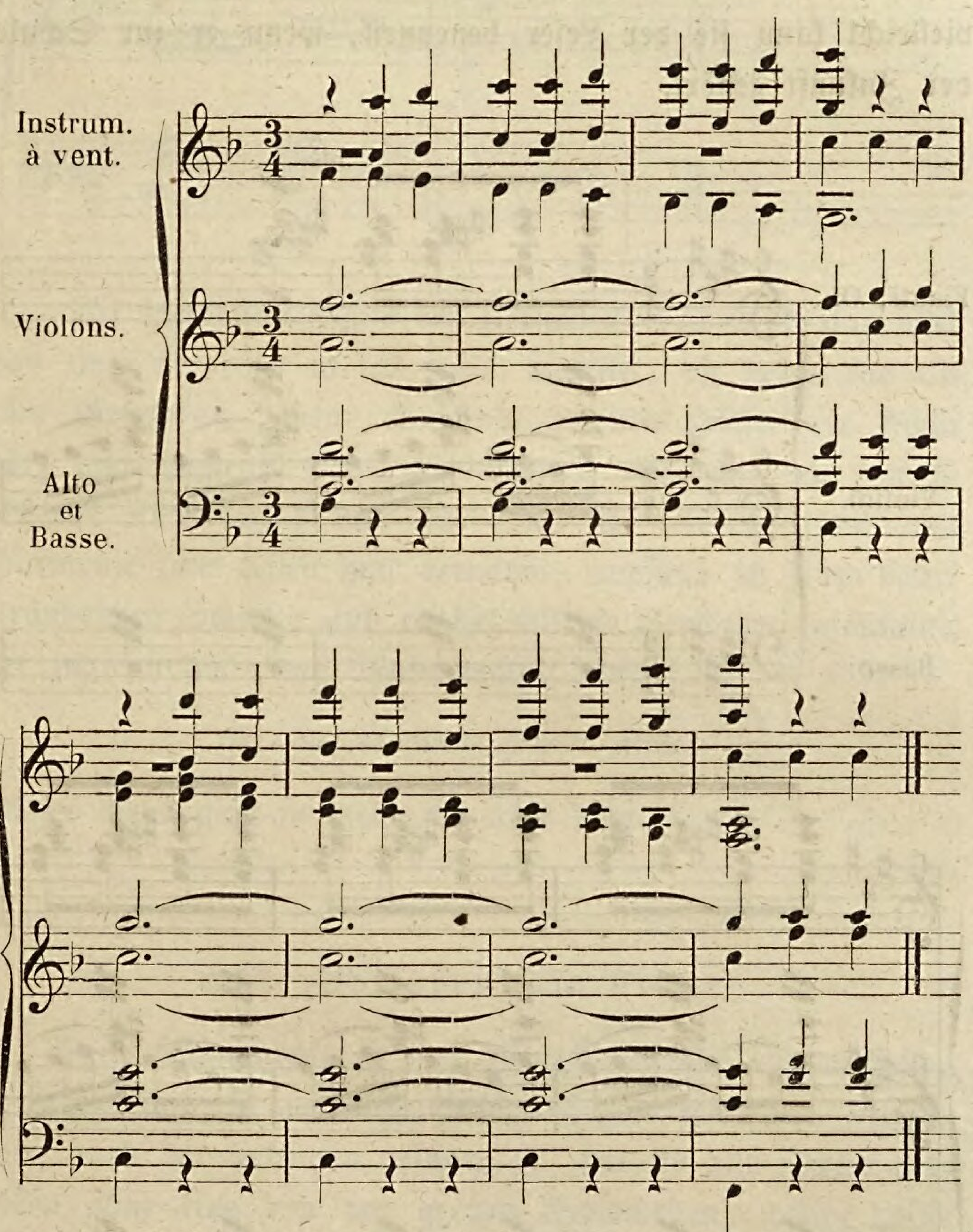
In den frühern Symphonien beschränken sich die Spuren der dritten Manier größtentheils, wie wir gesehen haben, auf einige falsche oder doppelte Accorde, auf übereinander gestellte Secundenintervalle, auf die Vernachlässigung der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen; alles an und für sich bedeutende Dinge, die aber gewissermaßen nur wie Zufälle oder willkürliche Gelüste aussahen und anscheinend keine Verbindung mit den Ideen und der gewöhnlichen Arbeit des Componisten hatten. In der A-dur-Symphonie aber greift die Chimäre mehr um sich. Neben ihren bisherigen harmonischen Freiheiten, die noch durch neue vermehrt werden, macht sie sich sogar auch an die Melodie und greift direct in Form und Charakter des Werks ein. Man betrachte z. B. den kläglichen Schluß des Andante; man muß darüber weinen.



Begreift man dieses Zerbrechen des Rhythmus, das auf so jämmerliche Weise in der ersten Violine die letzte Wiederholung der Phrase, die nun auf dem schlechten Takttheil endigt, verunstaltet? Begreift man das fis und das gis über dem A-moll-Accord? Begreift man den Künstler, daß er den traurigen Muth gehabt hat, auf diese Weise sein eigenes Meisterwerk zu verhunzen? das reinste Wesen seines Genies und seiner Seele den schmuzigen Krallen der Chimäre hin-
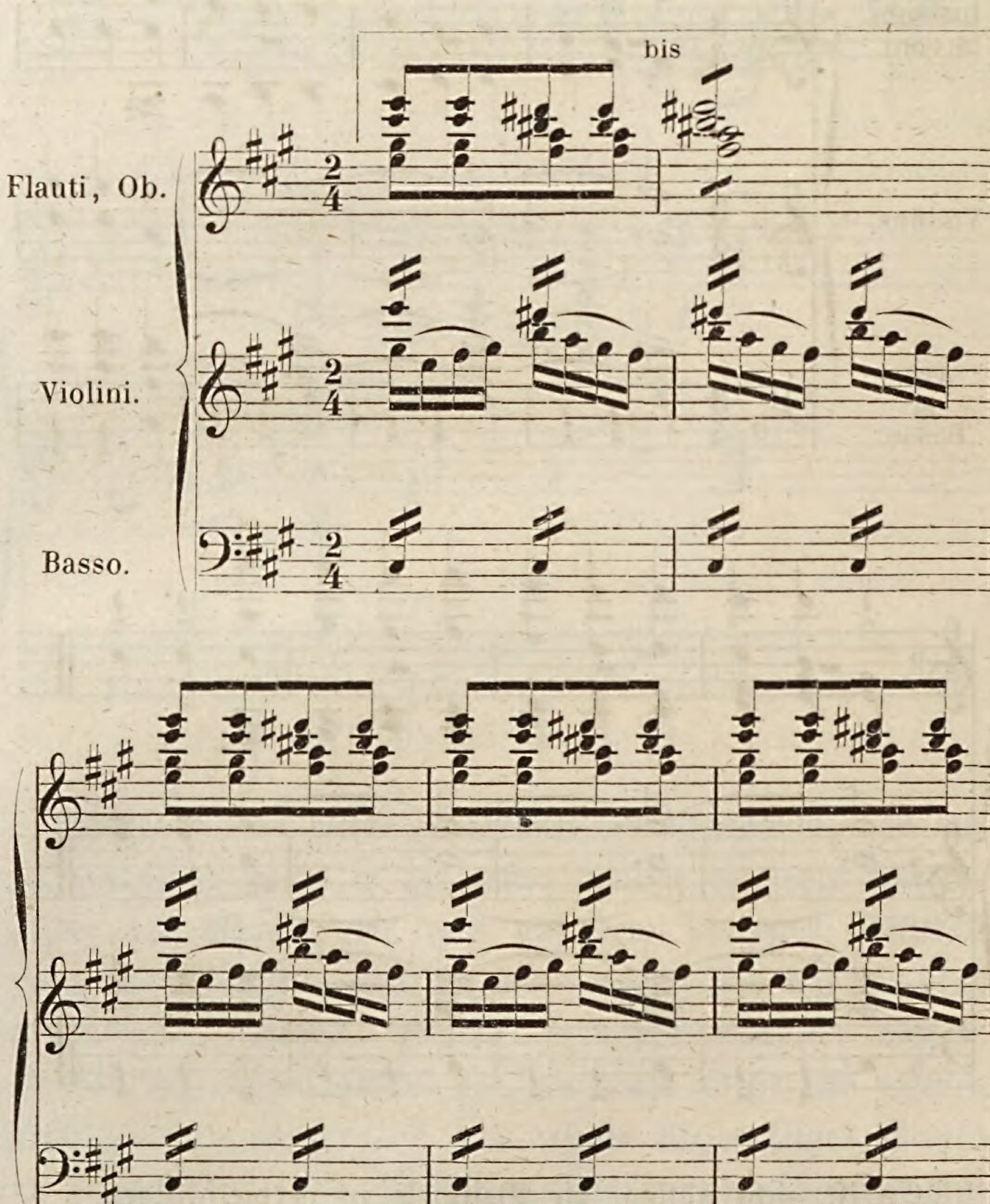
zuwerfen, wie man einem Hunde einen Knochen mit den Worten hinwirft: da, das ist für dich?!
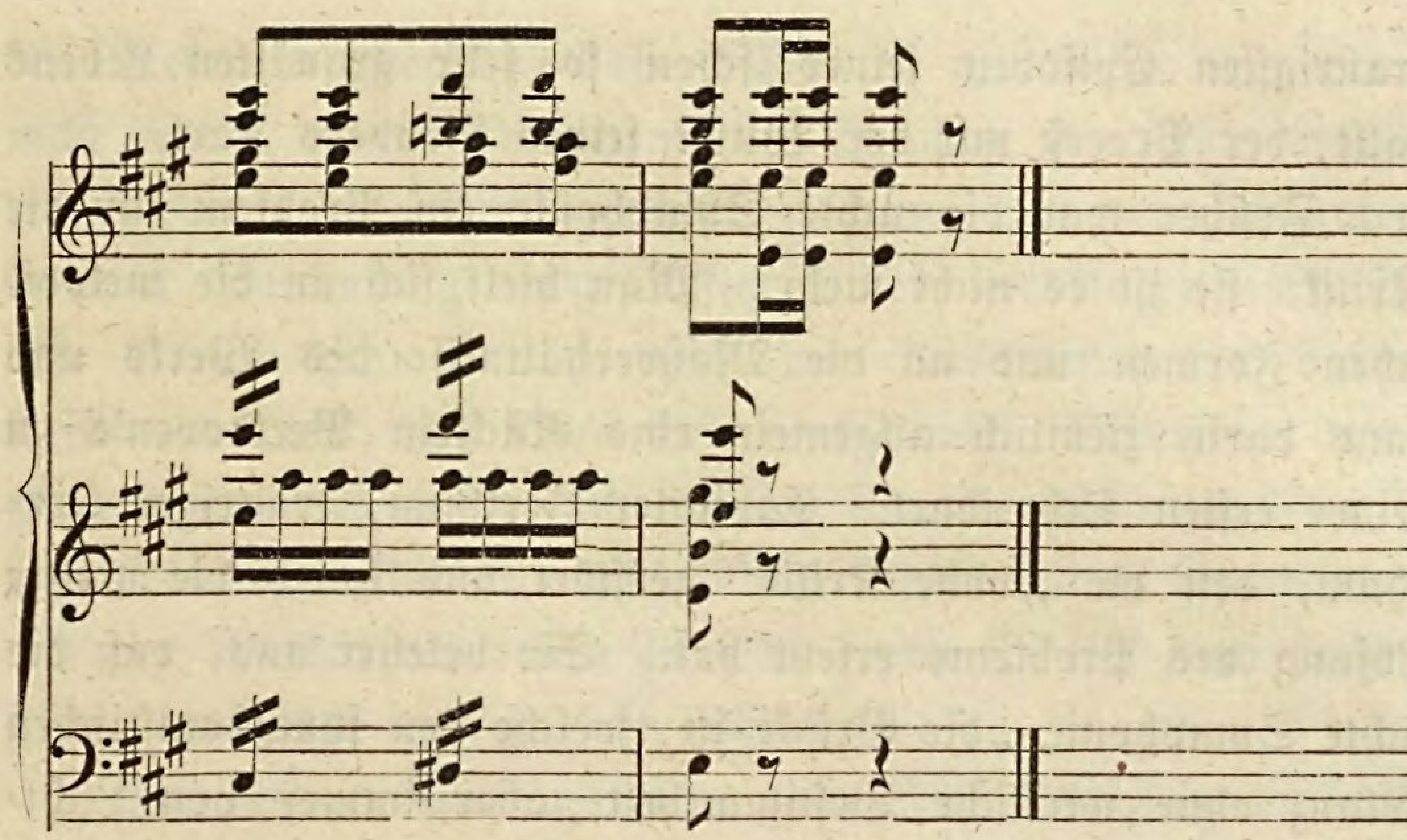
Die antiharmonischen oder Extra-Accorde im ersten Theil des Scherzo haben das Besondere und Neue, daß sie regelmäßig auf die drei Viertel des Taktes treffen: sie machen die Wirkung von schnell aufeinander folgenden Nadelstichen fürs Ohr.



Es ist nicht nöthig, die Beispiele zu vervielfältigen.

Im letzten Satze zeigt sich das Gesicht der Chimäre erst recht vollständig, indem sie ihrer harmonischen Häßlichkeit auch noch die melodische hinzufügt. Als ich von den Thätlichkeiten sprach, zu denen die Leute im Finale über zu gehen scheinen und von der barbarischen Behandlung des Themas, so meinte ich damit eine Stelle, die zwei mal und in zwei verschiedenen Tonarten vorkommt. Die letztern kenne ich nicht; vielleicht kann sie der Leser benennen, wenn er zur Schule der Zukunft gehört.





Die melodische Figur der zweiten Violine in E-dur wird von zwei Accorden in Cis-moll begleitet, die beide das Cis zum Grundbaß haben. Auf der zweiten Hälfte der Figur hört man zugleich Cis (Grundnote), dis, fis, gis (durchgehende Note) a, h und his. Als ich diese ohrenschindende Harmonie zum ersten mal vernahm, empfand ich einen haarsträubenden Schauer und es fiel mir ein Vers von Lafontaine, der zugleich malt und Musik macht, ein:

On vous sangla le pauvre drille.

Dieser Vers ging in meine Analyse über.

Achte Symphonie in F-dur.

Diese Symphonie ist von allen Beethoven am wenigsten gelungen und ist wahrscheinlich auch am wenigsten beliebt. Kurz nach der siebenten geschrieben, hat sie alle Fehler derselben ohne eine von den großen Schönheiten, welche dafür Ersatz bieten. Beethoven componirte oder vollendete sie wenigstens im Jahre 1814 zu einer Zeit, in welche eine der

traurigsten Episoden seines schon so sehr gequälten Lebens fällt, der Proceß mit der Witwe seines Bruders Karl.

Früher war die achte Symphonie ein Problem für die Kritik: sie ist es nicht mehr. Man hielt sich an die melodischen Formen und an die Maßverhältnisse des Werks und fand darin ziemlich allgemein eine Rückkehr Beethoven's zu seiner ersten Schreibart. Capitaler Irrthum, trauriger Irrthum, den die „hohe Kritik“ zerstört und durch die wahre Lösung des Problems ersetzt hat. Sie belehrt uns, daß die achte Symphonie „die Brücke ist, welche den symphonistischen Glanz ohne wirkliche Bestimmtheit, aber immer von Lichtstellen der zweiten Manier leuchtend, mit dem düstern Leviathan der neunten Symphonie verbindet, welcher das andere Ufer bewacht, die Brücke überschreitet, aber um an der Schwelle des Unendlichen stehen zu bleiben.“ (Herr von Lenz.) Da sind wir auf einmal über die F-dur-Symphonie vollständig aufgeklärt und alles, was man noch zu diesem „von Licht leuchtendem Glanze“ hinzufügen könnte, dürfte, wie ich fürchte, des Guten zu viel sein.

Die Motive dieser Symphonie, zunächst das Thema des Allegros, erinnern allerdings an die erste Schreibart Beethoven's, aber noch mehr an das 18. Jahrhundert, an gewisse Formen, die zu Haydn's und Mozart's Zeit gäng und gäbe waren und schon etwas veraltet sind. In dieser Beziehung scheint die F-dur-Symphonie noch früher geschrieben zu sein, als selbst die beiden ersten, aber das Haydn'sche Menuet, welches wir hier statt des Beethoven'schen Scherzos finden, nähert sie keineswegs der ersten Schreibart, da ein Menuet dieser Art das einzige in Beethoven's symphonischen Compositionen ist.

Unser großer Fabeldichter Kryloff erzählt, wie ein Neugieriger bei dem Besuche einer Naturaliensammlung mit großer Aufmerksamkeit die kleinsten Insecten genau betrachtet und

den Elefanten übersehen habe. Das ist gerade so, wie wenn man in der achten Symphonie die Chimäre übersieht, welche einem ebenso die Ohren zerreißt, wie man vor dem Elefanten in einer Sammlung ausgestopfter Thiere die Augen aufreißt. Die F-dur-Symphonie, nach den Ausdrücken der hohen Kritik ein Werk, das schon weit in die dritte Schreibart vorgedrungen, das heißt mit andern Worten schon sehr durch dieselbe verunstaltet ist, entfernt sich eben dadurch himmelweit von den Werken der ersten Periode, wenn sie sich auch in der Form denselben noch so sehr anschließt.

Ein anderer Umstand, eine ganz neue Neuigkeit, die nur ein einziger Ausleger Beethoven's bemerkt und keiner zu erklären gesucht hat, ist die Einführung von melodischen und modulatorischen Wendungen in die achte Symphonie, welche der italiänischen Musik im allgemeinen und ihrer Epoche von 1814 im besondern angehören. Nun weiß aber ein jeder, daß Beethoven die italiänische Musik nicht ausstehen konnte und daß Rossini ihm besonders zuwider war.

Im ersten Allegro erkennt man die achte Symphonie noch am deutlichsten als ein Werk der zweiten Periode Beethoven's. Es ist klar und melodisch, zwar von schwachem, aber doch rein gezeichnetem Ausdruck. Das Thema ermangelt der Originalität und der Uebereinstimmung mit der Jahreszahl des Werks; aber es bringt Neues in seinen Entwickelungen, und ein episodischer Gedanke, interessanter und moderner, als das Thema selbst ist, kommt ihm von Zeit zu Zeit ganz gut zu Hülfe. Es ist eine Melodie, welche, nachdem ihr der Dominant-Septimenaccord von Es und eine Generalpause vorausgegangen, auf ganz unerwartete Weise in D-dur beginnt, dann nach C-dur geht und sich vor dem Schlusse in einen Vorhaltaccord verliert — eine Melodie, welche in einer italiänischen Oper gefallen könnte, nur daß sie keine Schlußcadenz hat. Der schönste und großartigste

Effect des Satzes befindet sich meiner Meinung nach in der Durchführung. Das Motiv tritt in den Baß und wiederholt sich da Note für Note ganz majestätisch auf einer Begleitung der Violinen im *fff*-Tremolo auf den höchsten Tönen bis zum vierten a. Das Erstaunen der Ripienisten im Orchester, die noch niemand so hoch hinauf geführt hatte, mag groß gewesen sein, groß aber auch der Eindruck dieses damals ganz neuen, jetzt auch schon gewöhnlich gewordenen Effects auf diejenigen, die ihn zuerst hörten. Der Satz endigt in pianissimo mit der ersten Phrase des Motivs c-a b c a-f, ein Schluß, auf den Beethoven, soviel ich mich erinnere, noch nicht gekommen war. Um meine Lobrede zu krönen, muß ich noch bemerken, daß die Chimäre auf die Composition dieses ruhig heitern Allegros wenig Einfluß gehabt hat. Ihre sichtbarste Spur beschränkt sich auf eine Orchesterfigur, die aus dem Motiv genommen alle Intervalle des Accords h d f as enthält und von dem Baß in F-moll begleitet wird. Diese Maske der Chimäre kennen wir schon längst, es ist ihre älteste und sie nimmt sie am häufigsten vor.

„Das Allegretto scherzando ist eins von den Stücken, für welche man weder Muster noch Vorgang finden kann; das fällt vom Himmel, ganz so wie es ist, in die Gedanken des Künstlers, er schreibt es in einem Zug nieder und wir hören es freudig erstaunt an.“ Ich sage das nicht, sondern Berlioz, und er kann Recht haben. Aber wenn das zufällig nicht vom Himmel, sondern aus der Feder von Rossini oder irgendeinem andern italiänischen Componisten gefallen wäre, würde Herr Berlioz auch dann freudig erstaunt gewesen sein? Würde er überhaupt nur darauf geachtet haben? Er setzt hinzu: „Sollte man glauben, daß dieses reizende Idyll mit einem Gemeinplatz endigt, den Beethoven gerade am meisten verabscheute, mit der italiänischen Schlußcadenz! In dem Augenblick, wo das Gespräch der beiden kleinen Orchester

am meisten fesselt, läßt der Componist, als müßte er über Hals und Kopf schließen, die vier Noten g f a b (Sexte, Dominante, Septime und Tonica) im Tremolo der Violinen aufeinander folgen, wiederholt sie hastig mehreremal, gerade so wie die Italiäner, wenn sie felicità singen, und bricht plötzlich ab. Ich habe mir diesen curiosen Einfall nie erklären können." Mir scheint jedoch die Sache ganz einfach. Wie fängt das Allegretto an? „Durch Accorde, die achtmal pianissimo in jedem Takte abgestoßen werden." Das sagt auch wieder Berlioz. Aber fangen nicht alle Cabaletten Rossini's ebenso an und modulirt nicht die Melodie, welche auf dieses tamburinartige Accompagnement gezeichnet ist, von Dur nach dem entsprechenden Moll, eine Modulation, die 1814 durch Rossini schon ziemlich Mode geworden war? Man muß gestehen, dies alles, obwol vom Himmel gefallen, schmeckt ziemlich stark nach italiänischer Musik. Ist es denn etwas so Außerordentliches, daß ein Stück, welches wie eine Cabaletta anfängt und von B-dur nach G-moll modulirt, mit der Bettelcadenz endigt? Weit entfernt, ein curioser Einfall zu sein, scheint es, als hätte sich dieser Schluß ganz natürlich darbieten müssen, und so erklärt sich die Sache von selbst. Aber wie gesagt, wenn das Stück von einem ultramontanen Componisten wäre, so würde die Kritik, die es sich zur Aufgabe macht, die italiänische Musik gering zu schätzen, nicht darauf geachtet oder die Achseln gezuckt haben. Aber Beethoven, der seinen Dialog auf kleine Gruppen von abgestoßenen Noten vertheilt — wie Blangini in seinem köstlichen zweistimmigen Notturno „Per valli, per boschi" es gethan — Beethoven einmal niedlich, o! etwas so Seltenes, dessen man bei dem großen Künstler so wenig gewohnt war, verdiente freilich, daß man Wunder über Wunder rief!

Die Kritik hätte sich vielmehr die Frage vorlegen sollen, was Beethoven wol für eine Absicht gehabt haben konnte, als

er einem Stück, das er mit der Bettelcadenz schloß, die Ehre der Aufnahme in die Partitur einer Symphonie erwies. Wollte er dem Zeitgeschmack auf Kosten seines künstlerischen Gewissens schmeicheln? O nein, er hieß ja Ludwig van Beethoven. Hatte sich sein eigener Geschmack im Sinne der italiänischen Musik geändert? Nein, seine Chimäre entfernte ihn weiter als je von dieser Musik, er blieb von Natur und aus Grundsatz stets ihr Antipode. Sollen wir annehmen, Beethoven habe durch das Scherzando ein Pröbchen von dem geben wollen, was er im großen für die Mode thun könnte, wenn er es nicht verschmähte, sich zu ihr herabzulassen? Nein; denn er hat oft die anmuthigen Melodien und das allerliebste Geflüster des Scherzando mit Accorden aus der dritten Manier begleitet, die niemals Mode gewesen noch Mode sein werden. Was sollen wir denn nun aber vermuthen? Wir müssen nothwendig auf die Hypothese zurückkommen, die ich schon im vorigen Abschnitt aufgestellt habe, als auf die einzige, die sich mir mit einem Schatten von Wahrscheinlichkeit und Vernunft darbietet. Wie das Finale der A-dur-Symphonie, so scheint mir auch der zweite Satz der F-dur-Symphonie nichts anderes zu sein als eine Satyre oder eine musikalische Parodie. Im Jahre 1814 war Rossini's Ruf schon unendlich groß: der große Erneuerer der italiänischen Musik hatte schon ein Dutzend Opern geschrieben und unter ihnen den „Tancred" und „Die Italiänerin in Algier"; schon hatte er unter seinen Landsleuten keinen Nebenbuhler mehr. Beethoven kannte gewiß den Tancred, der bei uns in Petersburg schon 1813 gesungen wurde. Sollte er nicht zum Spott über Rossini und das Publikum, das ihn vergötterte, das Scherzando componirt haben, ohne dieser Skizze von nicht mehr als 80 Takten, deren Schluß er über's Knie gebrochen hat, als wenn ihn eine solche Arbeit doch am Ende langweilte und ärgerte, eine andere Wichtigkeit

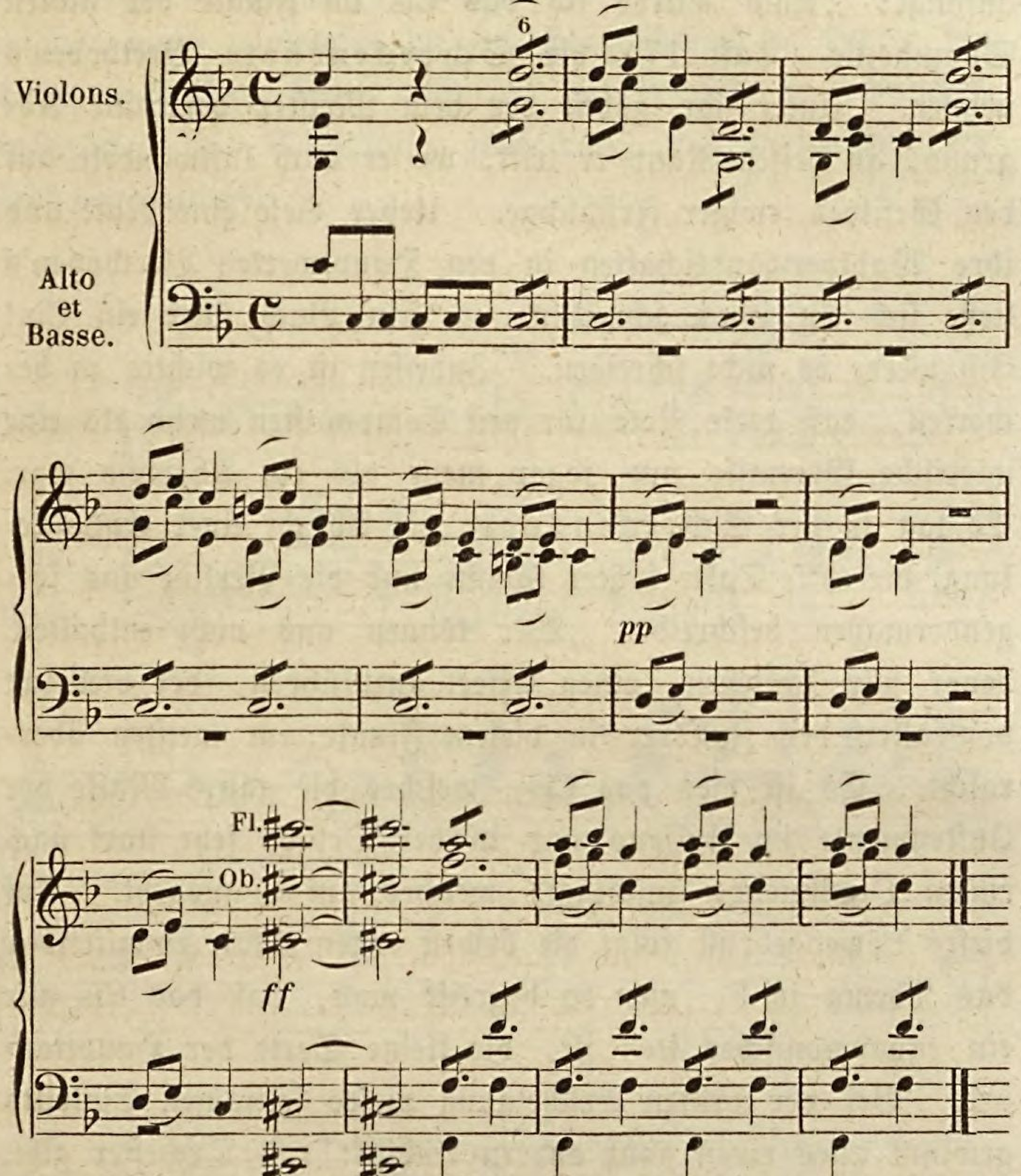
beizulegen. Es wäre auch möglich, daß Beethoven die Formen einer von ihm verachteten Schreibart in einer sittlichen Absicht angewandt habe, die mit den wahrscheinlichen Tendenzen seiner dritten Manier übereinstimmt. Diese Absicht können wir noch zu erforschen suchen, ohne ganz und gar in die Willkür der Auslegung zu gerathen, da das Allegretto scherzando so klar an Melodie und so bestimmt von Ausdruck ist, wie das Finale der A-dur-Symphonie, und in diesem Falle übersetzt sich der Eindruck der Musik leicht in Bilder und bringt uns auf die Spur einer Idee, die sich auf irgendeine Weise damit verbinden läßt. So hindert uns auch nichts, dieses Musikstück als einen Austausch von sanften Worten, artigen Schmeicheleien, Seufzern und zarten Ausrufungen zu betrachten zwischen einem Verliebten, der eine Eroberung versucht, und einem jungen, zaghaften und bescheidenen Mädchen, das sich vertheidigt — wohl verstanden nur pro forma; denn man glüht von beiden Seiten, der Belagerer verfolgt den Sieg mit ebenso viel Feuer, als der Belagerte die Niederlage wünscht. In solchem Falle macht sich die Sache leicht. Es öffnen sich also die angebeteten Lippen zum Ausspruch des Ja, das die beiden Seelenhälften, die seit Erschaffung der Welt getrennt waren und sich suchten, zu einem von nun an unauflöslichen Ganzen verbinden soll; und dieses ersehnte letzte Ja, gerechter Himmel! wer sollte es glauben, dieses Ja ist die Bettelcadenz, das ewige Lied, das elende und allmächtige Metall, mit einem Wort das Geld, weil man denn doch einmal Namen nennen muß! Point d'argent, point de Suisse — dürfte also vielleicht das Sprichwort heißen, welches der frühere Anbeter der Gräfin von Gallenberg ohne Texteswort aufführen und gegen ein Geschlecht richten wollte, dem er wahrscheinlich auf ewig Lebewohl gesagt hatte. Daß dies Beethoven's Gedanke gewesen sei, behaupte ich nicht und wissen kann ich es vollends nicht;

aber davon bin ich vollkommen überzeugt, daß eine Composition von Beethoven, die mit dem gemeinsten aller Gemeinplätze der italiänischen Musik schließt, nur in ironischem Sinn genommen werden kann.

Ueber das Tempo di Menuetto, mehr ein Ländler oder langsamer Walzer in $^{3}/_{4}$-Takt, als ein Menuet, habe ich durchaus nichts zu sagen, außer daß man ein großer Kenner sein müßte, um Beethoven darin wieder zu finden und es nicht irgendeinem andern Musiker aus dem Ende des vorigen oder dem Anfang des jetzigen Jahrhunderts zuzuschreiben.

Nicht so ist es mit dem Finale, in welchem Beethoven überall zu erkennen ist und welches er ohne Zweifel als den wichtigsten Theil des Werks betrachtete, da es die Hälfte desselben, 503 Takte $^{4}/_{4}$, einnimmt. Es ist auch zugleich das Interessanteste und Außerordentlichste in der Symphonie, wenn auch nicht für den Zuhörer das Beste. Ohne noch ganz und gar der dritten Schreibart anzugehören, kann dieser Satz doch als die Inauguration der unmöglichen Musik betrachtet werden, von der Beethoven zu träumen anfing. Die Gedanken sind, jeder für sich genommen, klar und sogar zu klar; aber sie folgen einander so unzusammenhängend, sie sind so disparat und koppeln sich manchmal so seltsam aneinander, daß man nicht sagen kann, welches der allgemeine Charakter des Satzes oder die Empfindung, die darin vorherrscht, sei, ob sie munter oder traurig, militärisch oder bürgerlich sei, ob der Componist uns bange oder zu lachen machen will, ob er es ernstlich meint, oder ob er jemand oder etwas parodiren will. Eine solche Musik sträubt sich gegen jede analogische oder ästhetische Auslegung. Ein Programm läßt sich daraus nicht entwirren, weil alles darin Unruhe, Durcheinander und Widerspruch ist. Das Thema, in einen eben nicht sehr anmuthigen Rhythmus gestellt und selbst nicht sehr

anmuthig, wiewol es ihm nicht an Schwung fehlt, scheint anfangs anzudeuten, daß man sich vergnügen wolle; aber da fällt im 18. Takt ein Cis aus den Wolken, das im Unisono zwei halbe Noten lang anhält, und darauf fängt das Motiv wieder an, als wenn nichts geschehen wäre.

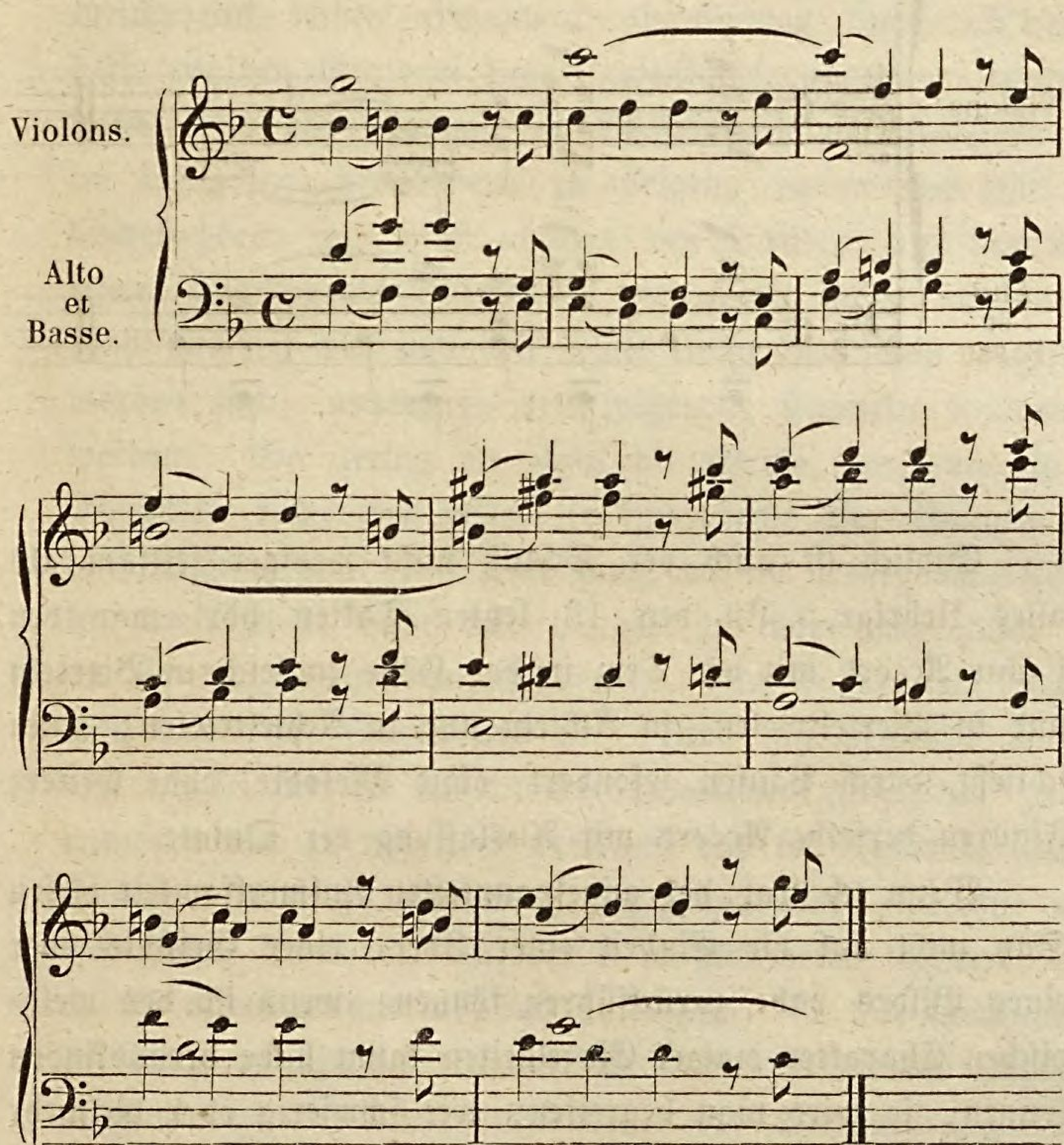


Man plaudert ruhig und heiter mit einigen Freunden. Auf einmal steht einer von ihnen auf, stößt einen Schrei aus, streckt die Zunge aus dem Munde, setzt sich wieder und nimmt die Unterhaltung gerade da wieder auf, wo er sie
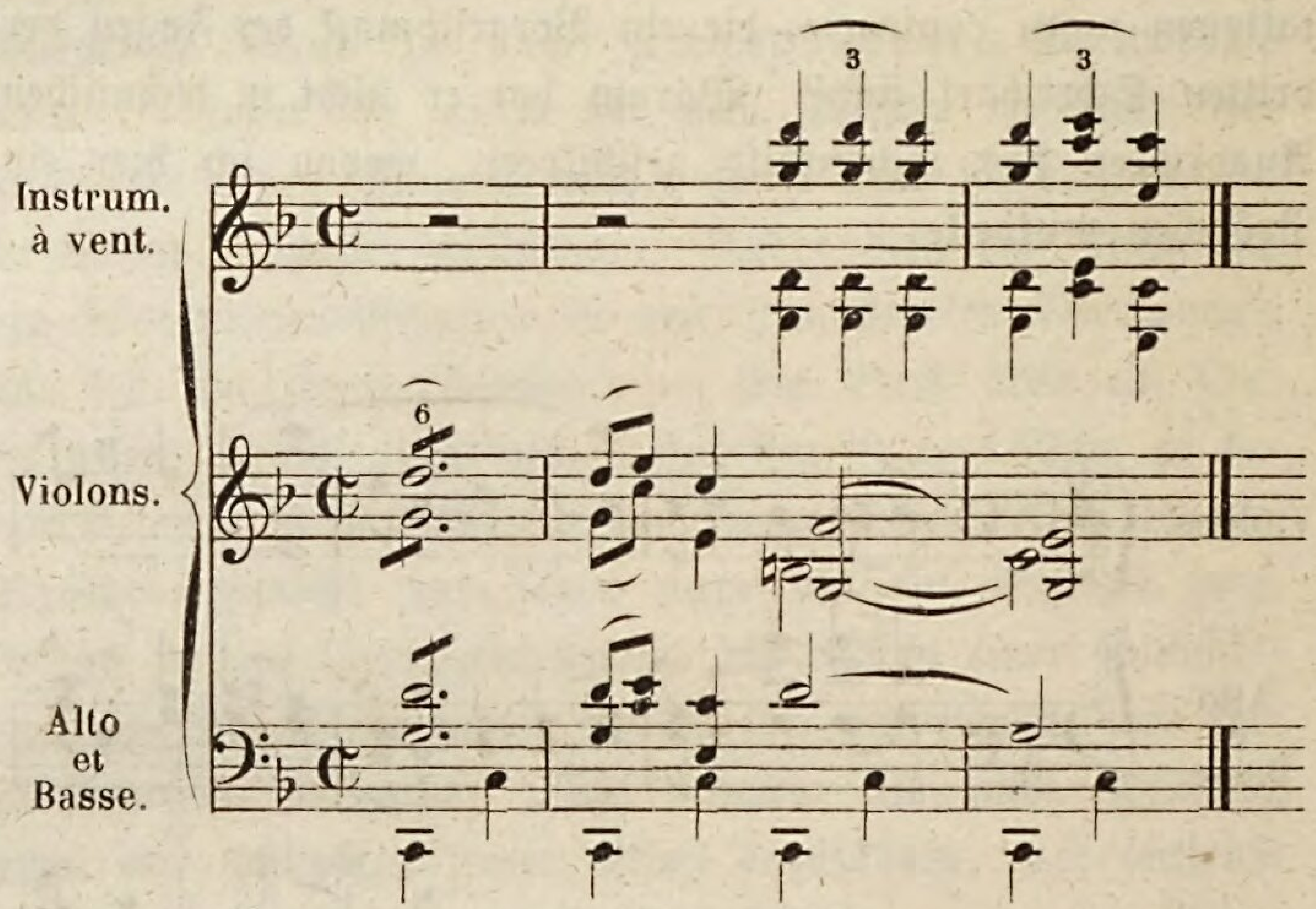
gelassen hatte. So habe ich die Sache aufgefaßt, das heißt, so ist sie mir vorgekommen, als ich den Satz hörte. Herr von Lenz hat eine ganz andere Auffassung davon. Das Ding ergreift ihn so sehr, daß er mitten in seinem quasi-französischen Buch über die drei Stilarten deutsch zu sprechen anfängt: „Auch würde ich das Cis im Finale der achten Symphonie (Takt 17) die Schreckensnote Beethoven's nennen. Unter ihr gähnt der dem Meister vertraute Abgrund, an dessen Rand er tritt, wo er auch lustwandele auf den Gefilden ewiger Frühlinge. Ueber diese eine Note und ihre Wahlverwandtschaften in den Hauptwerken Beethoven's ließe sich ein Buch schreiben. — Ein Buch über ein Cis! Ich werde es nicht schreiben. Indessen ist es wichtig zu bemerken, daß diese Note für den Componisten mehr als eine närrische Grimasse und sogar mehr als ein Abgrund war. Es lag in der Schreckensnote die Absicht einer Entwickelung, die 355 Takte später kommt und die Berlioz uns folgendermaßen beschreibt: „Wir können uns nicht enthalten, bevor wir schließen, einen Effect anzuführen, der vielleicht von allen den Zuhörer in diesem Finale am meisten überrascht. Es ist dies das Cis, welches die ganze Masse der Instrumente im Unisono und in der Octave sehr stark nach einem Diminuendo anschlägt, welches auf C ausgeht. Auf dieses Löwengebrüll folgt die beiden ersten Male unmittelbar das Thema in F, und da begreift man, daß das Cis nur ein enharmonisches Des ist, die kleine Sexte der Haupttonart. Bei der dritten Erscheinung dieses seltsamen Eintritts gewinnt alles einen ganz andern Anblick: das Orchester gibt, nachdem es wie vorher in C modulirt hat, ein wirkliches Des an, worauf ein Bruchstück des Themas in Des und darauf ein wirkliches Cis folgt, an welches sich ein anderer Theil des Themas in Cis-moll schließt; darauf tritt dasselbe Cis wieder ein und wiederholt sich mit vermehrter Kraft drei-

mal, und nun folgt das ganze Thema in F-moll. Der Ton, der im Anfang als kleine Sexte figurirt hatte, wird also nach und nach Durtonica mit Been, Molltonica mit Kreuzen und endlich Dominante. Das ist sehr curios."

Ja wohl; aber warum hat sich Berlioz enthalten, andere ebenso curiose Dinge auseinander zu setzen, z. B. die Imitationen motu contrario, die ein Vorgeschmack der Fugen der dritten Schreibart sind? Warum hat er nicht in technischen Ausdrücken das Schreckbild geschildert, wovon ich hier ein Pröbchen mittheile:



Die Schreckensnote ist nicht die einzige komische oder burleske Intention in diesem Finale. Gewisse Imitationen in der Violine und Flöte geben ihr nichts nach: sie geben uns das genaue Bild eines Lahmen, der sich anstrengt, wie ein rüstiger Mensch zu laufen. Beispiel:



Endlich ist auch der Schluß nicht weniger seltsam als alles Uebrige. In den 13 letzten Takten hört man den F-dur-Accord mit der Terz in der Höhe zugleich in Vierteln und in Vierteltriolen, in Achteln und in Achteltriolen; dann schließt, durch Pausen gesondert, ohne Melodie, ohne weitere Figuren derselbe Accord mit Auslassung der Quinte.

Wenn ich trotz der angespanntesten Aufmerksamkeit diesen Satz nicht auf die Einheit einer Idee, eines Gefühls oder eines Bildes habe zurückführen können, wenn ich den melodischen Charakter einiger Einzelheiten kaum habe herausfinden können, so wird man begreifen, wie schwierig oder vielmehr unmöglich es sei, die Werke der dritten Periode nach ihrer

psychologischen oder gegenständlichen Analogie zu analysiren, da in ihnen die Melodie, in welche hauptsächlich der musikalische Gedanke gelegt werden muß, oft gar nichts sagt und die Harmonie, die ebenso oft in ihrem Princip beeinträchtigt wird, uns auch nicht weiter belehren kann. Dies würde schon ein Grund sein, meine Analysen nicht weiter fortzusetzen. Ein anderer mehr entscheidender ist der Vortheil, in welchem ich mich befinde, an meiner Stelle andere Schriftsteller, die Autorität und einigen Ruf haben, über diejenigen Werke Beethoven's sprechen zu lassen, über welche die Meinung in der musikalischen Welt getheilt ist und denen ich meinerseits keinen Geschmack abgewinnen kann. Dadurch hoffe ich den Vorwurf der Parteilichkeit oder der Ungerechtigkeit oder des Mangels an Verständniß zu vermeiden und im Vertrauen des Lesers zu steigen, da er das Für und Wider hören und selbst zwischen den Kritikern und den Auslegern Beethoven's entscheiden wird, mit denen ich ihn bekannt machen will und von denen einige ihm schon vorgeführt worden sind, andere in den folgenden Kapiteln vorkommen werden. So gering an Zahl die Werke sind, die ich im Einzelnen besprochen habe, so sind meine Bemerkungen deshalb nicht weniger eine Huldigung, die ich dem großen Künstler dargebracht habe und die um so tiefer empfunden und um so wahrer und aufrichtiger ist, als sie frei von Vorurtheil und von Fanatismus ist. Ich habe beweisen wollen, daß ich so gut wie ein anderer Beethoven zu lieben, zu bewundern und zu begreifen verstehe, und die Auswahl meiner Analysen wird zu gleicher Zeit gezeigt haben, wer für mich der wahre Beethoven ist; denn es gibt deren mehrere, und es ist offenbar und absolut unmöglich, sie alle miteinander zu lieben und zu bewundern. Man umfaßt nie die entgegengesetzten Extreme mit gleicher Liebe und Bewunderung. Nun hat es aber seit Hukbald und Guido niemals einen Musiker

gegeben, der von dem andern so verschieden gewesen, wie Beethoven es von sich selbst ist. Man muß also nothwendig wählen, wenn man es aufrichtig und gut meint. Heutzutage sprechen sich Einige für die letzten Werke aus. Sie haben die Autorität des Meisters für sich, der in seiner völligen Taubheit die nothwendigen Regeln der Harmonie Rücksichten von anderer Natur, wie Fetis sagt, aufopferte, und dahin kam, seine Werke aus der ersten und zweiten Periode gering zu schätzen. Nach wessen Geschmack das nun ist, der kann sich dieser Meinung anschließen; das erstere wird aber bei Personen, die gut hören können, schwer vorauszusetzen sein. Wenn ihr aber alles zusammen zu lieben und zu bewundern behauptet, das Quintett in C-dur und die fünf letzten Quartette, die Mondscheinsonate und die Sonate Op. 106, die Symphonie in C-moll und die neunte, dann sagt ihr nicht die Wahrheit oder ihr versteht nicht ein Wort von dem, was ihr zu lieben und zu bewundern behauptet, oder ihr gehört zu den Adepten.

Ich will in kurzem noch die ausgezeichnetsten Werke angeben, die Beethoven außer den Symphonien zwischen 1804 und 1814 componirt hat.
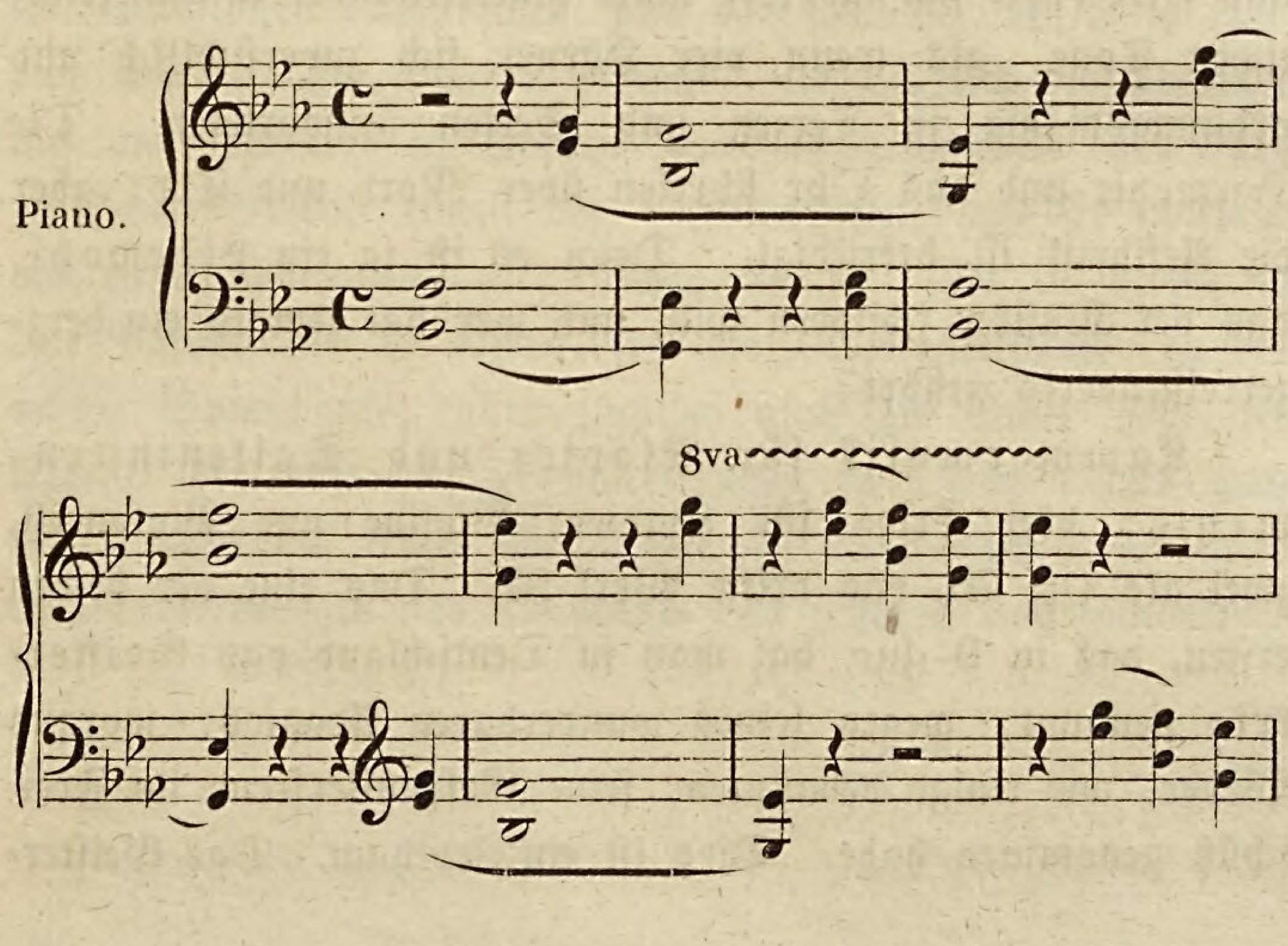
Vocalmusik: „Fidelio", große Oper in zwei Acten. „Christus am Oelberg", ein Oratorium. Eine vierstimmige „Messe" in C-dur und die „Phantasie" mit Chor.

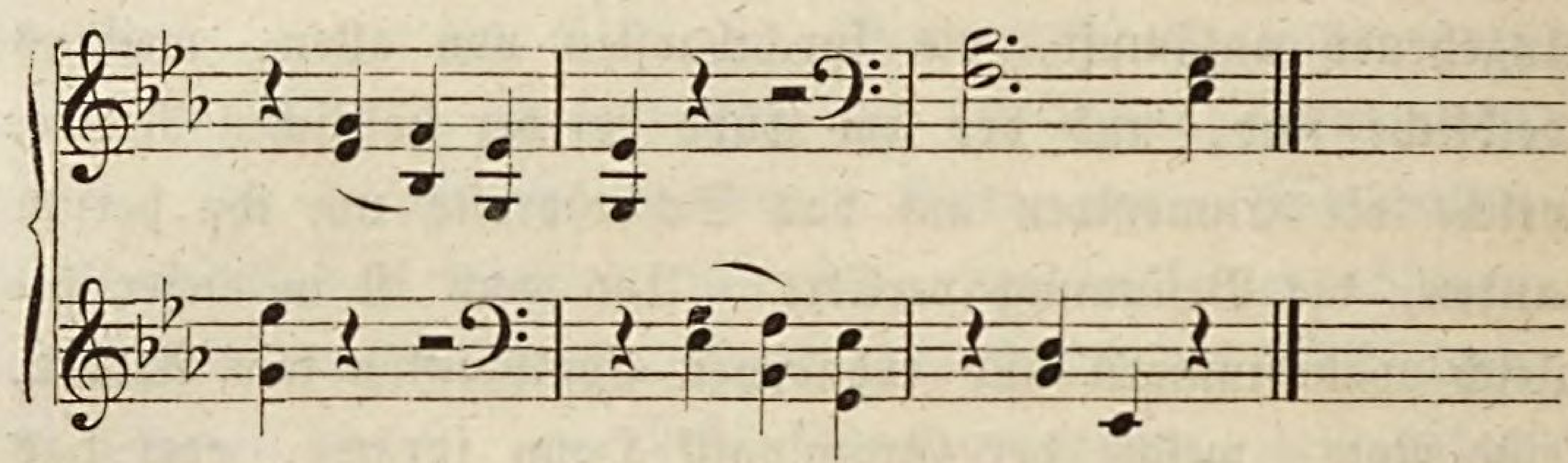
Orchestermusik: die Ouvertüren zu „Coriolan" und zu „Egmont" und die „Schlacht bei Vittoria".

Klaviermusik: zwei Concerte und ein Dutzend Sonaten mit und ohne Begleitung, unter denen Op. 57 in F-moll wie der Sirius unter den Sternen glänzt. Welch ein Satz ist das Finale dieser vulkanischen Sonate! Man glaubt den

Orestes zu sehen, den die Furien verfolgen, der gegen diese Ungeheuer ankämpft, die furchtbarsten von allen, weil es weibliche sind, und der am Ende bei der höllischen Runde, welche die Eumeniden auf das Schlußpresto um ihn herum tanzen, die Besinnung verliert. Und doch ist in dieser zugleich wahnsinnigen und erhabenen Composition kein Accord, keine Note, welche der Grammatik Hohn spräche, oder das Ohr verletzte, und welche der strengste Geschmack nicht gut heißen könnte.

Einen Augenblick wollen wir bei der Sonate Op. 81 mit der Aufschrift „Les adieux, l'absence et le retour" verweilen. Dieses Gelegenheitsstück gehört einem sehr vorgerückten Stil an und scheint auf dem Klavier nicht recht spielbar zu sein; denn man hat für gut gefunden, es für das Orchester zu bearbeiten und in dieser Gestalt nimmt es die Stelle einer zehnten Symphonie von Beethoven ein, wenn man Herrn von Lenz glauben darf. Was mich betrifft, so finde ich darin nichts besonders Merkwürdiges, als ein Lächeln der Chimäre, aber ein so arges, wie wir noch nicht gesehen haben:





Die Uebereinanderstellung des Dreiklangs von Es und seines Dominantenaccordes, gerade so wie im Allegro der heroischen Symphonie. Und doch welch ein Unterschied! welch ein Riesenfortschritt in diesem zweiten Lächeln der Chimäre, wenn man es mit dem ersten vergleicht! In dem Allegro der Symphonie wagt die frisch ausgebrütete Chimäre kaum über die Harmonie mit ihrem unreinen Flügel hinwegzustreifen; sie berührt sie nur durch eine einzige Note, durch das As, und die Berührung ist so schnell, daß das Ohr nur in ein augenblickliches ungewisses Staunen geräth. Hier aber stellt sich die unerträglichste aller Dissonanzen vollständig dar und wiederholt sich mehrere male hintereinander in dem feierlichen Tone, als wenn vier Hörner sich zuversichtlich und ordnungsmäßig in Terzen und Sexten antworteten. Die Harmonie und das Ohr schreien über Mord und Tod; aber die Aesthetik ist befriedigt. Denn es ist ja ein Lebewohl, das der Musiker schildern will, und wer hat jemals ein herzzerreißenderes gehört?
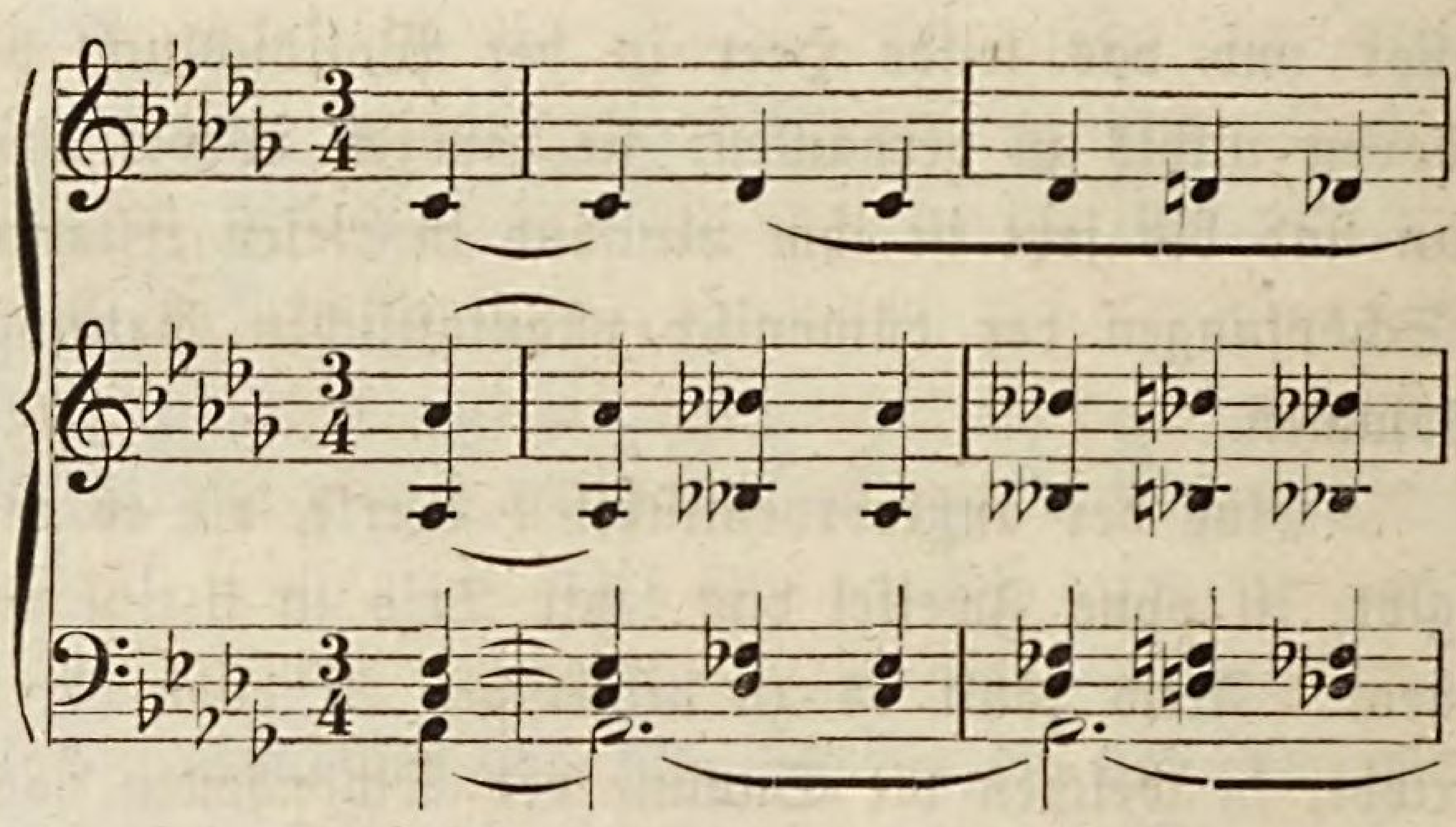
Kammermusik für Klavier und Saiteninstrumente: drei Trios für Klavier, Violine und Violoncell, zwei als Op. 70, das dritte Werk 97. Das eine der beiden ersten, das in D-dur, hat man in Deutschland das Geistertrio genannt, wegen seines wunderbaren Adagios, woraus Weber, wie einige behaupten, seine Gespensterscene im Freischütz genommen habe. Dies ist ein Irrthum. Das Geister=
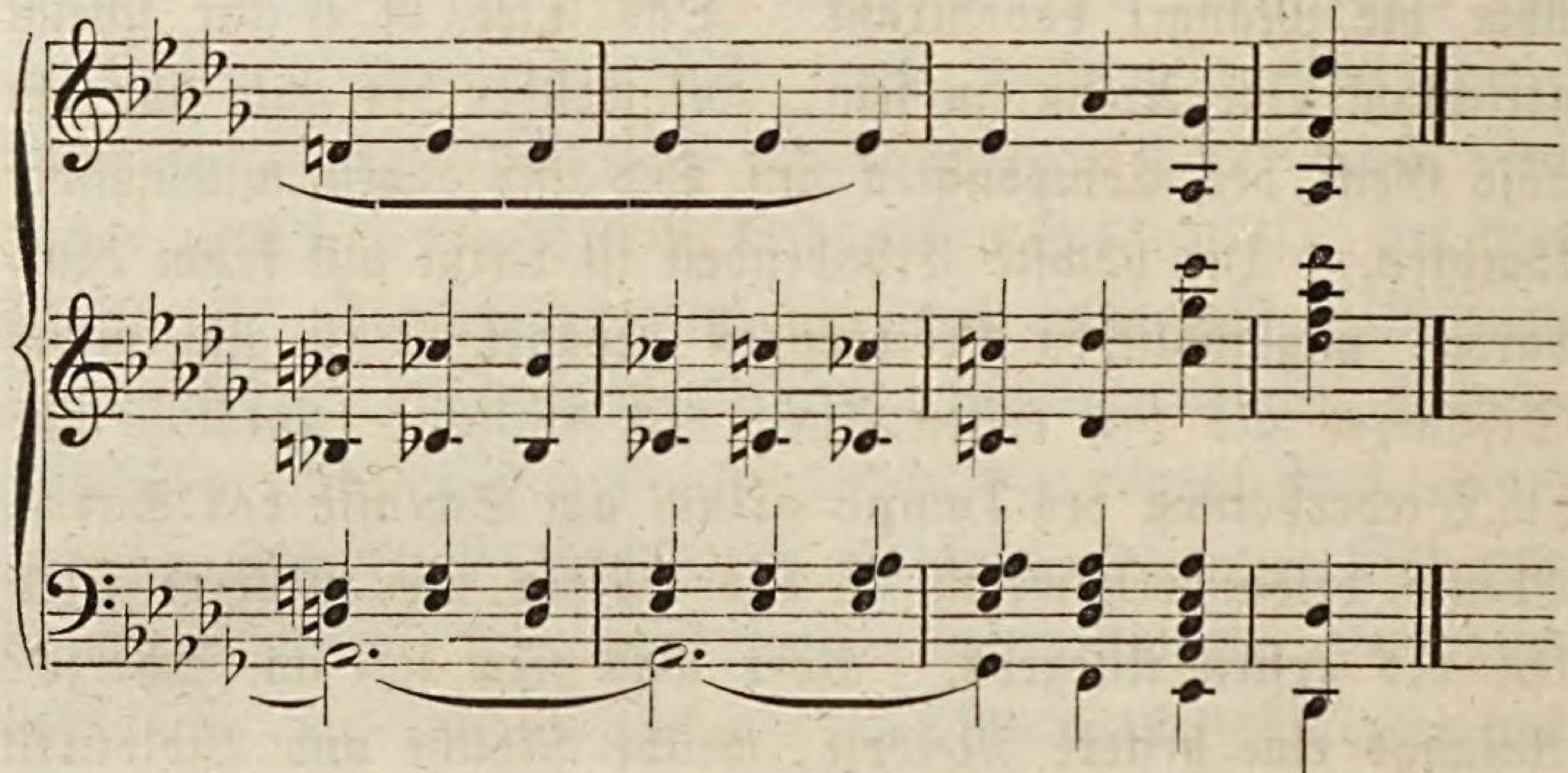
chor und das wilde Heer in der Wolfsschlucht haben Beethoven nichts zu verdanken: sie gehören Weber ganz und gar an und bis jetzt ist ihm niemand in diesen erstaunenswerthen Schöpfungen der dämonisch-phantastischen Gattung gleich gekommen.

Eins der außerordentlichsten Werke, die es in der Musik gibt, ist ohne Zweifel das letzte Trio in B-dur von Beethoven. Fetis zählt es zu denjenigen Arbeiten der dritten Periode, in welchen die Summe der Schönheiten noch den Sieg über die Mängel davonträgt. Das Trio in B-dur scheint gleichsam eine Arena zu sein, auf welcher der gute und der böse Geist des Componisten auf Tod und Leben miteinander kämpfen. Die höchste Erhabenheit ist darin mit kaum denkbaren, unglaublichen Verirrungen gepaart. Es gibt nichts Schöneres als den ersten Theil des Andante cantabile und die Wiederholung des Tempo primo am Schlusse des Satzes. Ebenso bewunderswerth ist das Thema und mehrere Stellen des ersten Allegros. Aber was zeigt sich im Scherzo? Anfangs eine heitere Melodie, welche Violine und Violoncell in Imitationen aussprechen, und das geht eine Weile so fort, daß sich das Herz daran erfreut, als plötzlich die Chimäre auf uns losstürzt im Costüm eines Butzemannes oder eines russischen Buka, einem der auffallendsten, das sie in ihrer ganzen Chimärengarderobe finden konnte. Es ist wieder so eine Parodie des Grausens, wie die „Schreckensnote" in der achten Symphonie; aber zugleich auch die Blüte oder der Extract der häßlichen Fortschreitungen in Octaven und großen Terzen auf Einer Grundnote — womöglich noch etwas Schlimmeres, als das Organum des zehnten Jahrhunderts.

Violon.

Piano et Violoncelle.





Dies würde Herrn Berlioz mehr als curios vorgekommen sein. Uebrigens ist dieses Gespenst in der Maske eines Währwolfs nur eine Vorbereitung in der Art jener, welche in der C-moll=Symphonie das Scherzo an das Finale knüpft. Und auch diesmal hat Beethoven seinen Zweck nicht verfehlt. Das volle und kräftige Einschlagen des Des dur=Accordes und einige Takte weiter des E-dur=Accordes würden nicht den ganz besonders glänzenden Effect gemacht haben, wenn ihnen nicht jenes Ungeheuer unmittelbar vorangegangen wäre.

Sowie das Scherzo in der genannten Stelle bis zum äußersten Misklang geht, ebenso entfaltet der Schlußsatz des Trios in dem Presto am Ende einen Luxus an platten Gemeinplätzen, die man nicht ohne Erstaunen anhören kann.

Um das Ganze zu krönen, schließt den Satz die berüchtigte Cadenz g f a b, g f a b, dann noch einmal in der Octave g f a b — alles was nur die Italiäner brauchen, um am Schluß der Arie Felicità zu singen, gerade so wie in dem Scherzando, welches nach Berlioz vom Himmel gefallen ist. Ich frage die Herren von der hohen Kritik, was sie über ein Presto dieser Art, welches irgendeine ernste Composition von einem andern Meister als Beethoven geschlossen hätte, gedacht, gesagt und geschrieben haben würden. Sie würden mir antworten oder haben mir vielmehr schon im voraus geantwortet, daß Beethoven der einzige sei, dem so etwas erlaubt sei. „Das kann man nicht nachahmen und darf man nicht nachahmen; das findet sich oder findet sich auch nicht unter der Feder des Genies.“ Gut; aber ist es deshalb besser?

Kammermusik für die Violine: sechs Quartette. Die Werkzahl 59 umfaßt deren drei, die der Componist unserm Landsmann, dem Grafen Rasumowsky gewidmet hat. Sie haben ein verschiedenes Schicksal gehabt. Zur Zeit ihrer Erscheinung bei uns in Petersburg fanden nur sehr wenig Personen daran Geschmack. Seitdem hat sich der Wind geändert und die gegenwärtige Kritik stellt sie so ziemlich allgemein hoch über die sechs ersten Quartette von Beethoven. Einige sehen darin drei Wunderwerke. Wenn ich mich im geringsten um das kümmerte, was die Leute sagen werden, so würde ich mich wol hüten, gerade heraus zu gestehen, daß diese Quartettwunder mir niemals sehr behagt haben. Trotzdem daß ich sie viele Jahre lang gespielt und von Violinisten ersten Ranges gehört habe, trotzdem daß ich mich eifrig bestrebte, das auch zu lieben, was man am Ende so liebenswürdig fand, habe ich doch nie Sympathie für sie empfunden. Ich bin gewiß, daß viele andere nicht glücklicher als ich gewesen sind, aber sie haben nicht gewagt, es zu gestehen; denn in

keiner Klasse von menschlichen Wesen herrscht Vorurtheil und hartnäckige Vorliebe, Parole und Sectengeist so arg als in unserer Melomanengenossenschaft. Um in nostro docto corpore zugelassen zu werden, wird vor allem als erste Tugend die Verleugnung des eignen Ichs gefordert. Man muß den Muth haben, das was einem gefällt, herabzusetzen und den noch schwierigern, commandirten Enthusiasmus zu äußern, den zuweilen sehr starkes Gähnen auf verdrießliche Weise unterbricht. Ich erinnere mich einer Periode, wo die Parole in unsern Quartettcirkeln war, Rossini, den das Publikum anbetete, alles mögliche Schlechte nachzusagen. Die wüthendsten Anti-Rossinisten, unsere gewöhnlichen Zuhörer, besuchten nichtsdestoweniger regelmäßig die italiänische Oper, bei der damals die Damen Schoberlechner und Melas als erste Sterne glänzten. Bezahlten sie ihre Lehnstühle, um sich in ihrem Haß gegen den großen Maestro zu bestärken, oder um sich für das schlafbringende Entzücken zu entschädigen, das wir ihnen mit unserm prächtigen Haydn, unserm göttlichen Mozart und unserm erhabenen Beethoven verursachten? Das ist ein Punkt, dessen Entscheidung ich nicht auf mich nehme. Ich will nur noch sagen, daß das Tartüffewesen in der Musik, was die Zuhörer betrifft, ein Unsinn ist; denn wenn auch nichts leichter ist, als seine Zunge und seine Feder alles, was man will, sagen zu lassen, so ist doch im Gegentheil nichts schwieriger, als während eines stundenlangen Hörens sein Gesicht zur Lüge zu verstellen.

Uebrigens ist es doch ausgemacht, daß mit Ausnahme der Zuhörer, die sich in Erwartung des Abendessens einfinden und dulden, diejenigen, welche Quartette spielen, und die, welche sie mit Lust anhören, in der Regel mehr Kenntnisse haben als die große Menge. Warum kann aber nun das Ansehen der Mitglieder solcher Cirkel niemals dem allgemeinen Urtheil die Wage halten? Weil die Meinung von

Europa in Masse genommen immer aufrichtig ist, die officiellen Aeußerungen der Musiker, Kritiker und Dilettanten vom Fach es aber nur sehr selten sind. Was anders ist es mit den Aeußerungen im Vertrauen. Der Geschmack in der Musik ist bei den Menschen, welche die Natur mit musikalischem Sinn begabte, den der Besuch der Oper und der Concerte entwickelt hat, gar nicht so verschieden, als man voraussetzt. Dies bedarf keines andern Beweises, als das Vorhandensein einiger großer Weltberühmtheiten, welches auf die allmähliche Anerkennung einiger Werke von allen gebildeten Nationen begründet ist. Wem gefällt heute nicht Franz Schubert, Hummel, Weber, Mendelssohn, Rossini (ohne Schellengeläute), Beethoven (ohne Chimäre) und so viele andere ältere und neuere Componisten. Ueber alle diese Musiker hat sich die Welt einstimmig ausgesprochen, Männer, Weiber und Kinder, Conservatorien und Tanzböden, die gelehrte und die Feuilletonkritik, überhaupt das erste und zweite Aufgebot der Musik. Aber außerhalb dieser Empfindung wird man wol haben merken können, daß es nicht besonders schmeichelhaft ist, die Ansicht von aller Welt zu theilen und unaufhörlich auf der Eselsbrücke der öffentlichen Meinung hin und her zu gehen. Man wird sich die Frage stellen können, ob es nicht möglich sei, sich von der Menge zu isoliren, die allgemeine Stimme zu überholen und in der Musik Schönheiten zu entdecken, die zu den Forderungen des Ohres in keiner Beziehung oder gar in schreiendem Widerspruch stehen und sich an einen Ideengang knüpfen, der um so erhabener sein müsse, je weniger er den Uneingeweihten zugänglich sei. Dies war in der That die Frage, die einerseits von Eigenliebe, andererseits von blinder Vergötterung eingegeben Veranlassung zur Entstehung der ersten Adepten gab, die schon alt sind und die man nicht mit den neuen Auslegern Beethoven's verwechseln muß, die sich von 1848 her-
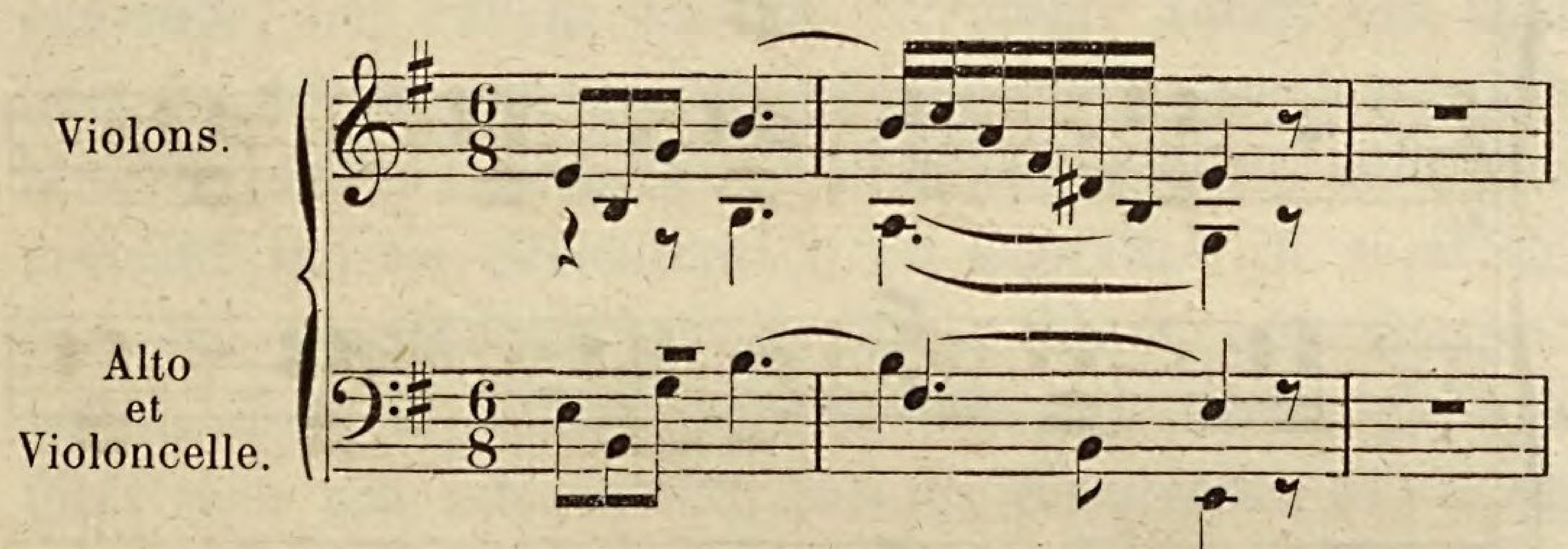
schreiben. Ihrer Beredsamkeit und ihrem Eifer haben es die Rasumowskyquartette zu verdanken, daß sie am Ende den sechs frühern in der Achtung wo nicht des Publikums, doch der Kenner den Rang abgelaufen haben. Eine sehr nahe Zukunft — sie dämmert schon — wird uns ebenso die Thronerhebung der fünf letzten Quartette erleben lassen, die das 59. Werk ebenso weit hinter sich lassen werden, als dieses das 18. Werk. Heute nennt man noch das 59. Werk die großen Quartette von Beethoven, bald wird man die Werke 127, 130, 131, 132 und 135 die größten nennen, und diese Benennungen werden um so genauer sein im Verhältniß zu dem 18. Werk, als das längste Quartett von diesem 30 Seiten in der Partitur einnimmt, das längste des 59. Werks 38 Seiten und das längste von den fünf letzten 62 Seiten. Gegen Zahlen läßt sich nichts einwenden. Alsdann wird sich die gedruckte Prophezeiung eines Adepten erfüllen, der in den letzten Arbeiten Beethoven's die Zukunft des Quartetts gelesen hat.
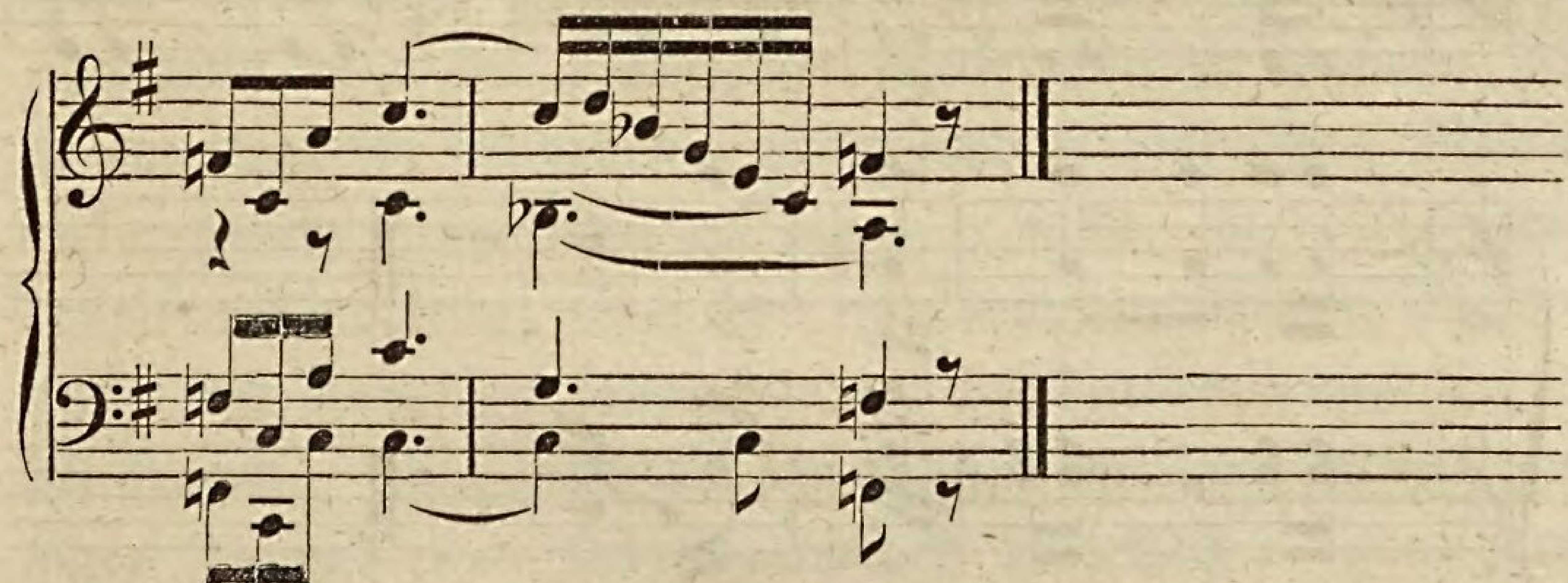
Eine genaue analytische Vergleichung zwischen dem 18. und 59. Werk würde eine lange Arbeit sein, zu der ich weder Zeit noch nothwendiges Bedürfniß habe. Einige praktische Andeutungen, einige thatsächliche Punkte werden hinreichen, da sie für jeden musikalischen Leser unbestreitbar und einleuchtend sind.

Worauf muß man in einem Quartett oder in irgendeinem andern gearbeiteten Werk der Instrumentalmusik vorzüglich sehen? Auf melodische Erfindung, Harmonie, Charakter oder Ausdruck, Factur oder Arbeit und Instrumentation, deren Verdienst sich bei dem Violinquartett darauf beschränkt, den technischen Erfordernissen der Saiteninstrumente und namentlich der Violine gemäß zu schreiben. Stellen wir nun im Großen das 18. mit dem 59. Werk in den genannten Beziehungen zusammen.

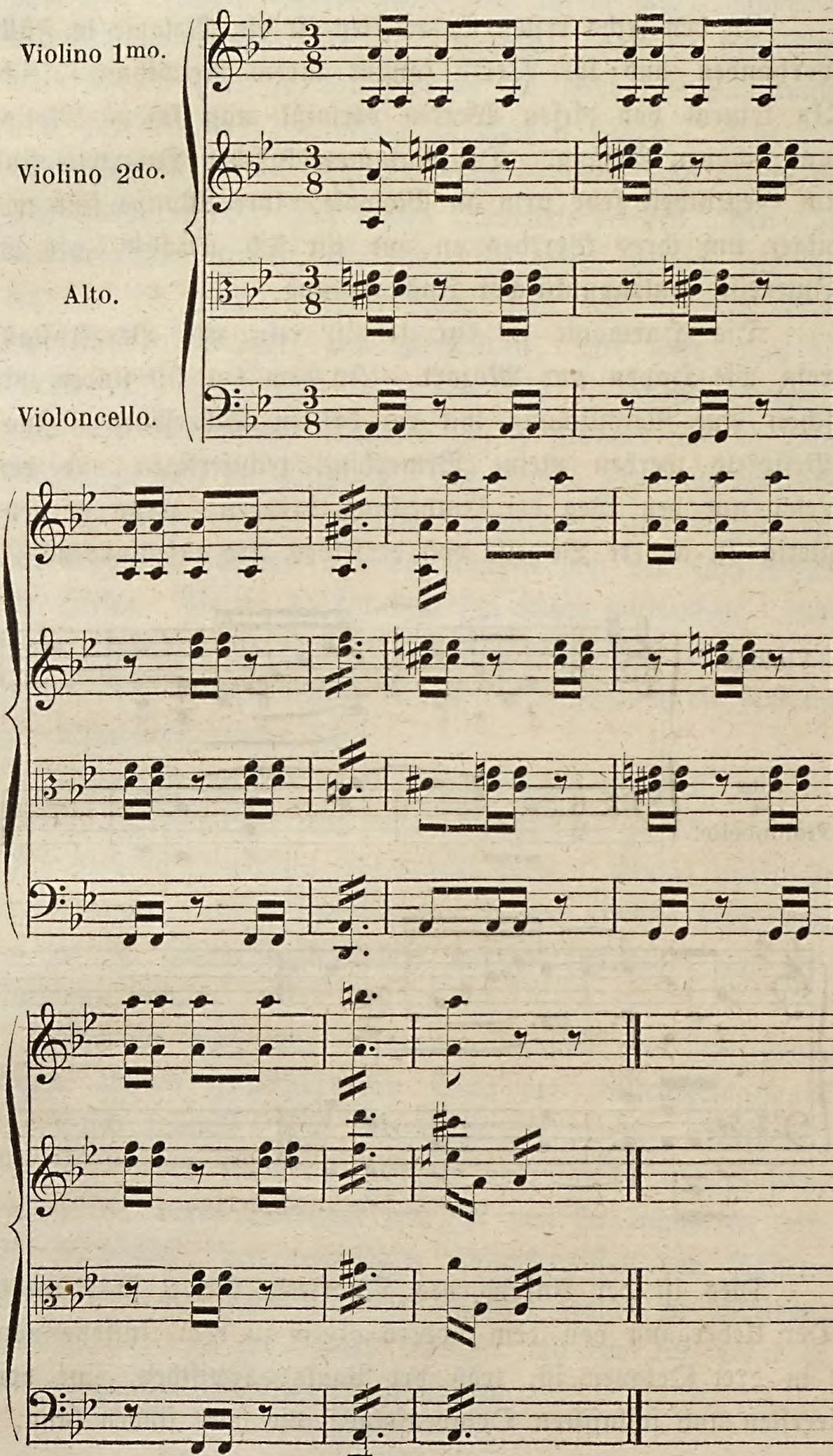
In den sechs ersten Quartetten ist die Melodie in Fülle vorhanden und ihr Werth kommt ihrem Reichthum gleich. In keinem von diesen Werken vermißt man schöne Motive und schönen Gesang. Die Rasumowsky'schen Quartette sind im Gegentheil sehr arm an Melodie, ihre Motive sind weniger um ihres Werthes an und für sich gewählt, als im Interesse contrapunktischer Ausarbeitung.

Die Harmonie in Op. 18 ist rein wie Bergkrystall, rein wie Haydn und Mozart. In dem Op. 59 finden wir schon eine Vermischung mit der dritten Schreibart. Zwei Beispiele werden meine Bemerkung rechtfertigen und den Leser auf den Weg der Entdeckung bringen, wenn er neugierig ist, andere Beweise von derselben Art aufzuspüren.





Dies ist der Anfang des Quartetts Nr. 2 in E-moll. Der Uebergang von dem Accord e g e zu dem Unisono von f in drei Octaven ist, trotz der Pause dazwischen, eine der leersten und schlaffsten Octavenfolgen, die man finden kann.


Violino 1mo.
Violino 2do.
Alto.
Violoncello.

Ich glaube nicht, daß dieses Bruchstück in Bezug auf Harmonie angenehmer sei, als in Bezug auf Melodie und Rhythmus. Das a, welches die verminderten Septimenaccorde im 4. und 8. Takt verunstaltet und eine in Bezug auf den Grundbaß e unmögliche Undecime ist, erzeugt die Secundenintervalle gis a h. Das schrammt furchtbar.

Der musikalische Ausdruck ist um so schöner, je mehr er einem Seelenzustande entspricht, den man fühlt und empfindet, mag er nun bestimmbar oder nicht sein, und je weniger er in eine Folge von Accorden, Phrasen, Modulationen und Passagen ausartet, die jeder psychologischen Bedeutung ermangeln und nur das sinnliche Organ berühren. Ist die Musik weiter nichts als das, so sagt man, daß sie nichts ausdrücke, und das ist sicherlich der größte Tadel, den man über sie, sei sie auch noch so gelehrt, aussprechen kann. In den sechs ersten Quartetten ist alles ausdrucksvoll, weil alles melodisch ist; die Verschiedenheit der Charaktere ist unendlich, doch hat der Componist von allen, die in das Quartett passen, nur die ausgezeichnetsten und anregendsten gewählt. Liebt einer das ruhige Glück, das tief empfundene, mit einem Gran Unbehaglichkeit gewürzt, so wird ihn das Allegro des Quartetts in F-dur nach seiner Weise glücklich machen. Ist er zu elegischer Rührung, zarter und träumerischer Melancholie geneigt, so findet er, was er sucht, in dem Adagio desselben Quartetts, einer der entzückendsten Elegien Beethoven's und einer von denen, die am sichtbarsten seinen Stempel tragen. Aber man will ein Muster von Zierlichkeit, launiger Anmuth und liebenswürdiger Heiterkeit. Ganz gut, damit kann das Quartett in A-dur aufwarten. Regt aber das Pathetische Ihre Empfindung am meisten an, so empfehle ich Ihnen das Quartett in C-moll und Sie werden es mir sicherlich Dank wissen. O nein, werden Sie sagen, was ich besonders in Beethoven's Werken suche, das ist Beethoven

selbst, das ist das Innerste seines Ichs, die reine Phantasie, die Sehnsucht nach dem Unbekannten, der goldene Traum, der blaue Vogel, das Ideal ohne Typus, das uns weit, sehr weit von dieser Welt hinweg trägt und uns auf Augenblicke das Land, die Dinge, die Verhältnisse und die Menschen vergessen läßt, die schwer auf uns liegen, wie unser eigenes Ich vor allem Andern! Warum haben Sie das nicht gleich gesagt? Ich theile Ihre Neigung, und um Sie zu befriedigen, bin ich nur um die Wahl verlegen. Sehen Sie: hier ist das Andante scherzoso des C-moll-Quartetts und das Trio des Menuets in Es in demselben Werk. Entzückend! Hier ist das ganze Menuet des A-dur-Quartetts, der Ausdruck jenes leidenschaftlichen Aufschwunges zu dem Unbekannten, Ihres Schmerzes und Ihrer Wonne dann die unaussprechlich schönen Variationen desselben, in denen sich das Unbekannte mit seinem ganzen Zauber zu enthüllen scheint; hier ist endlich die Malinconia des B-dur-Quartetts, Beethoven'sche Melancholie ächter Sorte und überdies ein Wunder von Harmonie, ja ein wahres Wunder, das unter den Musikern keinen finden wird, der nicht daran glaubt. Ein Kind, das nur mit Gefühl und Einsicht begabt ist, könnte diese wenigen Stücke des Op. 18 ungefähr ebenso wie ich charakterisiren, und dies beweist ihre Schönheit in Bezug auf den Ausdruck. Um darüber zu sprechen, braucht man nicht den Mittag erst zwei Stunden später zu suchen. In den Rasumowsky-Quartetten findet sich nichts Aehnliches. Ihr psychologischer Charakter ist sehr unbestimmt, sehr schwer erkennbar und schwer auseinander zu setzen, weil sie nur wenig Bewegendes für das Herz, und noch weniger Schmeichelndes für das Ohr haben.

In der Arbeit oder Factur nähert sich das Op. 18 den Quartetten von Haydn und Mozart und kommt ihnen fast gleich. Damit ist, wie ich glaube, alles gesagt. Die Ge-

lehrsamkeit ist darin mit Maß angebracht, sie ist correct, klar und wohlklingend, sie trägt überall zum Ausdruck bei, den sie nicht verwischt, sondern fördert — und das ist die wahre Gelehrsamkeit. Reicher an mühsamen Grübeleien als an Wohlklang zeigt das Op. 59 schon jene Ueberladung an Noten, Modulationen, Imitationen und vielfachen Zeichnungen, jene Polyphonie, welche eins der unterscheidenden Kennzeichen der dritten Stilart ist. Auch stellen die Adepten Beethoven in dieser Beziehung neben und selbst über Bach und vergessen, daß niemand so viel in der Fuge geleistet hat, als der letztere und niemand weniger als der erstere, und daß der polyphone Stil doch in der Fuge nothwendig die Hauptsache ist. Ich lese in dem Lexikon der Tonkunst von Gaßner, daß Beethoven durch die Annahme dieses Stils zur Befreiung der Orchesterstimmen vorgeschritten sei. Was sagt der Leser dazu? Die Emancipation der Orchesterstimmen! Nun freilich, eine so freisinnige Maßregel würde in der That die logische Folge der Emancipation der Accorde gewesen sein, woran die Chimäre schon arbeitet. Gewiß ist die Gelehrsamkeit in der Musik etwas Großes und Schönes, wie Bach, Händel, Haydn, Cherubini, Raimondi und Mendelssohn beweisen: aber vergessen wir nicht, daß die dem Notenpapier anvertrauten Zeichen für das Ohr, nicht für die Augen gemacht werden, und daß das Zuviel in diesem Punkte die Musik verdirbt, verwirrt und ihren Sinn aufhebt. Wenn alle zugleich sprechen, so versteht man niemand. Ich sehe einen Einwurf voraus. Es gibt ja, wird man sagen, kein Werk, in welchem der Stil der vielfältigsten Stimmenführung so weit getrieben ist, als in dem Finale der C-dur-Symphonie von Mozart, und dennoch hat trotz dieser übermäßigen Polyphonie dieser Satz einen so bestimmten Charakter, daß man ihm den Namen Jupiter tonans gegeben hat.

Darauf weiß ich nichts anderes zu antworten, als: das war auch Mozart.

Es bleibt uns noch die Vergleichung beider Werke in Bezug auf die Erfordernisse der Ausführung übrig. In dieser Hinsicht gibt es keine Musik, die angenehmer zu spielen und den Instrumenten angemessener wäre, als die sechs ersten Quartette von Beethoven. Vier mittelmäßige Spieler können uns damit Vergnügen machen, wenn sie nur im Takt und nicht unrein spielen. Op. 59 bietet im Gegentheil solche Schwierigkeiten, oder besser gesagt, solche Unangemessenheiten der Ausführung dar, daß die geschicktesten Virtuosen mehr oder weniger daran scheitern. Wir müssen glauben, daß Beethoven, als er diese Quartette schrieb, schon kein reines Bewußtsein gewisser akustischer Resultate in den überhohen Lagen der Saiteninstrumente mehr hatte. Er behandelt die Violine darin wie die rechte Hand auf dem Klavier, läßt sie auf der vierten Octave ihres Tonumfanges singen und arbeiten und zwingt ihr eine Menge von Passagen auf, die für die Klaviatur gut, aber für das Griffbret sehr unangenehm sind. Das ist gerade so, als wenn man in einer gewissen Sopranarie die Stimme in die höchste Quinte von f nach c bannte, anstatt sie auf den mittlern Chorden zu beschäftigen. Unter der Last einer solchen Musik würde die beste Sängerin am Ende sich zunichte schreien und kreischen, sowie der beste Violinist am Ende die Nerven angreift, als wenn er miaute, indem er die Quartette, namentlich das erste, von Nr. 59 spielt.

Das sind in wenig Worten die Gründe, sie mögen gut oder schlecht sein, die mich bestimmen, die ersten Quartette Beethoven's den drei folgenden und allen spätern unendlich vorzuziehen. Viele Kenner, und sehr urtheilsfähige, denken darüber ebenso wie ich, sind aber nicht immer in der Lage,

es so auszusprechen wie ich. Als Musiker vom Fach und die mit der Welt leben müssen, würden sie dabei zu viel wagen. Aber unter Kameraden läßt man manchmal die Knöpfe springen.

Herr Damke, den meine Leser schon kennen, erwies mir einmal die Ehre, mich zu einer musikalischen Matinee bei sich einzuladen. Die Spieler waren Herr Maurer und seine beiden Söhne und Herr Albrecht vom italiänischen Theater für die Bratsche. Ich habe nie in Petersburg ein vollkommeneres Quartett gehört. Man fing mit dem Quartett in F, Nr. 1, Op. 59 von Beethoven an. Was sagen Sie zu dem Finale? fragte mich unser Wirth, als das Quartett aus war. — Ich sage, daß dies arme russische Thema, sowie es hier von Beethoven gehandhabt und in den Fluten deutscher Gelehrsamkeit ersäuft ist, mir wie ein russischer Bauer vorkommt, den man in einen Doctormantel und in eine Magisterperrüke gesteckt, ihm aber seinen verworrenen Bart, seine Schuhe von Baumrinde und seine Muschikfrisur, die unter der Perrüke hervorguckt, gelassen hat. Das hat ja weder Sinn noch Geschmack. Sie kennen ja die Kamarinskaia von Glinka: so muß man russische Themas behandeln. — Ich wurde nicht gesteinigt. Im Gegentheil, Herr Louis Maurer, der geschickte Componist, Herr Damke, der gelehrte Kritiker und die Herren Söhne Maurers und Herr Albrecht, die drei Virtuosen, stimmten darin ein, daß meine Bemerkung richtig sei. Ich habe alle diese Herren bei Namen genannt und alle befinden sich noch jetzt, wie ich hoffe und wünsche, sehr wohl.

Dritte Periode.

1814—1827.

Man braucht nur in den Katalog der Werke Beethoven's zu blicken, um sich zu überzeugen, daß diese Periode, die längste von allen dreien, diejenige ist, in welcher er am wenigsten productiv gewesen. Der Katalog enthält im Ganzen etwa 40 Werke, von denen mehrere Nummern Arrangements älterer Werke, andere nur Kleinigkeiten sind, die nicht zählen, noch andere Gelegenheitsstücke, die ihres Urhebers wenig würdig sind, endlich Nummern ohne Werke, die nur da stehen, um die Zahlenreihe nicht zu unterbrechen. Als wirkliche Originalcompositionen von mehr oder weniger Werth bleiben übrig: fünf Sonaten für das Pianoforte allein; zwei Sonaten für Piano und Violoncell; eine Sammlung von schottischen Liedern mit Orchester oder Klavier [mit Klavier, Violine und Violoncell]; zwei Ouvertüren in C-dur; eine Symphonie (die neunte); eine Messe in D-dur und fünf Violinquartette. Ein so geringes Resultat würde allein schon beweisen, daß die schöpferische Kraft Beethoven's in dieser Periode abgenommen habe; und dennoch muß man erstaunen,

daß Beethoven noch die Kraft zu schaffen mitten unter den Umständen bewahrt hatte, welche diese dreizehn Jahre, die letzten und trauervollsten seines Lebens, erfüllten. Von 1814 bis 1820 hatte der große Künstler mehr mit dem Stempelpapier, als mit dem Notenpapier, zu schaffen. Er hatte zwei Processe zu führen, einen gegen Mälzel, der ihm ein Werk, „Die Schlacht bei Vittoria", entwendet hatte, nachdem er den Metronom seinem Erfinder Winkel entwendet; den andern vier Jahre lang gegen die Witwe seines Bruders Karl, wegen der Vormundschaft ihres Sohnes. Noch ein größeres Unglück, als diese vier tödlichen Proceßjahre, war der Gewinn des Processes für Beethoven. Ich habe in dem „Mönch" von Lewis gelesen, wie ein Jüngling seine Geliebte zu entführen glaubte und das schreckliche Phantom der blutenden Nonne in seine Arme schloß und sich nicht wieder davon losmachen konnte. Ebenso erntete Beethoven durch die geglaubte Erwerbung eines Sohnes nichts als Unglück und Schande in seinen alten Tagen zum Lohn für seine Anstrengungen, Duldungen und Opfer. Von anderer Seite gab ferner der Tod des Fürsten Kinsky, eines der Beschützer Beethoven's, der zu seinem Jahrgehalt beitrug, Veranlassung zu einem dritten Proceß, verminderte das Einkommen des großen Künstlers, sodaß er sich eine freilich freiwillige, aber deshalb nicht weniger schmerzliche Einschränkung auflegte. Was um ihn vorging, war traurig und trostlos; was in ihm vorging, war es noch mehr. Er war bis zu dem Grade von Menschenhaß, Unverträglichkeit, unvernünftigem und beleidigendem Mistrauen gekommen, daß seine besten Freunde und seine aufrichtigsten Bewunderer es nicht mehr bei ihm aushalten konnten. Die Gunst des Publikums folgte ihrem Beispiel: sie verließ den großen Künstler auch, nachdem sie ihm zwanzig Jahre treu geblieben, um sich an einen andern Künstler, seinen Gegenfüßler und seinen Nebenbuhler, zu hängen.

Zwei Erzeugnisse dieser Unglücksperiode haben vorzüglich die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich gezogen und die Federn der Kritiker in Bewegung gesetzt: die neunte Symphonie und die fünf letzten Violinquartette. Als Beethoven die Symphonie anfing, hörte er bereits seit zehn Jahren keinen Ton und verstand kein Wort mehr.

Nehmen wir an, diese Werke wären verloren oder vernichtet worden, auch die übrigen aus derselben Periode mit ihnen, und die Biographen hätten uns nur das Verzeichniß derselben aufbewahrt, aber ohne sie jemals gelesen oder gehört zu haben. Man könnte dann versuchen, durch Schlüsse a priori durch eine Reihe von Inductionen aus den oben erwähnten Lebensumständen sich eine Vorstellung davon zu machen. Man würde sich zunächst sagen, ein Mann von 53 Jahren, viel älter als seine Jahre, weil der finsterste, mistrauischste, schwarzgalligste, unglücklichste Mensch, könnte die Leidenschaft seiner Jugend und die energische und gewaltige Größe seines reifern Alters nicht bewahrt haben. Man würde vermuthen, daß die Werke dieser dritten Periode weit weniger melodisch gewesen sein dürften als die frühern, denn die Melodie ist beim Musiker die Jugend des Herzens, die Glut der Phantasie, die sinnliche und ideale Poesie, mit einem Worte die Liebe, die Ueberfülle des elektrischen oder nervösen Fluidums, das Princip des Lebens. Man würde drittens annehmen, daß Beethoven, seit zehn Jahren taub, weniger empfänglich für den Reiz des Wohlklanges geworden sei und daß er andererseits, schwächer in der melodischen Erfindung, die Schöpfungskraft, die ihm noch blieb, auf neue und ungewöhnliche harmonische, contrapunktische und rhythmische Combinationen verwandt habe, indem er auf diese Weise das, was dem Ohr, das für ihn todt war, schmeichelte, durch das ersetzte, was das Auge auf dem Notenblatt beschäftigte und interessirte.

Zöge man dann die Vereinsamung Beethoven's in dieser Periode seines Lebens in Betracht, die sein Neffe auf schreckliche Weise verbitterte, so würde man sich fragen müssen, wo er die Begeisterung schöpfen sollte? Bei den Menschen? Er floh sie. Aus der Liebe? Die Zeit dazu war längst vorüber, für ihn mehr als für jeden andern. Aus der Freundschaft? Er glaubte nicht mehr daran. Aus der Natur? Ihre Erscheinungen spiegeln nur unser eigenes Bild wieder und Beethoven hatte sich seit der Zeit, wo er die Pastoralsymphonie schrieb, sehr verändert. In der traurigen Wirklichkeit, die ihn umlagerte und niederdrückte, hatte er keine Zuflucht, als die Einsamkeit seines Ichs, den schrecklichsten Kerker, in welchem die Seele eines Lebendigen sich einschließen kann. Er mußte sich in die Tiefen jener trostlosen Metaphysik versenken, aus denen unablässig die Frage Hamlet's aufsteigt und von ewigem Schweigen zurückgewiesen wird, wenn der Glaube nicht darauf antwortet.

Diese innern Betrachtungen, dieses aufreibende Brüten, das in eine Art von chronischer Seelenkrankheit überging, mußten nothwendig sich in seiner Musik abspiegeln und ihr etwas Finsteres und Dürres verleihen. Wahrscheinlich war Ausdruck nicht mehr darin, und das Unbestimmte herrschte; mühevolle und unfruchtbare Grübeleien traten an die Stelle der Begeisterung, die glückliche und bewußtlose Originalität artete zu einer systematischen Absonderlichkeit aus, und die Ideen des Musikers verloren sich allem Anschein nach, während sie Tiefe suchten, ins Leere.

Eine solche Betrachtungsweise würde meiner Meinung nach nichts Gezwungenes gehabt und als wahrer Faden der Ariadne die Conjecturalkritik dahin geführt haben, die dritte Stilart Beethoven's Zug für Zug zu charakterisiren. Und doch erklärt keine von diesen Inductionen die Chimäre des Dichters, eins der wesentlichsten Kennzeichen dieses dritten

Stils, welche undurchdringlicher als die Sphynx bis auf diesen Tag auf einen Oedipus harrt, um ihre Räthsel zu lösen. Sowie wir die Chimäre erkannt und unter ihren verschiedenen Gestalten gezeigt haben, erscheint sie als die Negation der Musik selbst, als die Verleugnung der Elementarprincipien der Harmonie. Während sie in der zweiten Periode eine nach und nach immer mehr ordnungswidrige Freiheit ist, geht sie in den Werken der dritten zu einem Principienstreit mit der wahren Musik über, in welchem sie am Ende siegt.

Durch welche Verkettung von moralischen Erscheinungen und von physiologischen Ursachen ist einer der größten Musiker auf der Welt, das heißt einer von denjenigen, welche das menschliche Ohr am meisten entzückt haben, dahin gekommen, das erste Princip der Musik, den Wohlklang, zu verleugnen und das Ohr mehr zu verletzen und zu zerreißen, als es je ein Mensch vor ihm noch nach ihm gethan? Diese Frage konnte nicht verfehlen, bei vielen verständigen und die Musik liebenden Menschen eine brennende Neugier zu erregen und zugleich den lebhaftesten Wunsch zu wecken, das Problem zu lösen. Deshalb hat man denn auch viel darüber gesprochen und geschrieben. Die Zahl der Concurrenten ist unendlich und der Concurs dauert seit seiner Eröffnung vor mehr als vierzig Jahren immer noch fort.

Es gibt Leute, die alles erklären, und das, was sie in der Tasche zu haben glauben, nicht gern in der Ferne suchen. Diese haben jene Erscheinung ganz einfach und ohne weiteres der Taubheit des Componisten zugeschrieben, als wenn ein Componist das Gehör nöthig hätte, um auf dem Papier das Falsche vom Richtigen zu unterscheiden!

Andere haben aus den Seltsamkeiten von Beethoven's Charakter auf Wahnsinn geschlossen und ihn einen erhabenen Verrückten genannt. Das Wort ist hart und sagt nichts, da

die Frage nicht ist, zu wissen, ob in Beethoven's Geist Störungen eingetreten waren oder nicht, sondern die materiellen und moralischen Ursachen dieser Störungen aufzufinden.

Einige haben geglaubt, daß Beethoven's Stolz und seine Geringschätzung der Kritik ihn dahin gebracht habe, blos aus Widerspenstigkeit die einfachsten Regeln der Harmonie zu durchbrechen. Das ist eine unzulässige und abgeschmackte Voraussetzung. Seine Geringschätzung der Kritik dadurch zu beweisen, daß man ihr gegründete Ursachen zum Tadel gibt, seine künstlerische Würde zu gefährden und seine Arbeit zu verderben, indem man Regeln verletzt, die man für gut und unumgänglich nöthig anerkennt, und dies alles nur deshalb zu thun, um zu zeigen, daß man über der Regel, das heißt über der Musik steht: das wäre nicht die Handlung eines Verrückten, sondern eines Dummkopfs, und das ist Beethoven, so viel ich weiß, niemals gewesen.

Endlich behaupteten einige Kritiker, welche das: amica veritas, sed magis amicus Plato zum Wahlspruch genommen haben, daß Beethoven stets seine volle Vernunft und musikalische Schöpferkraft bewahrt habe, daß er aber durch den Wunsch, das Gebiet der Kunst zu erweitern, neue Ausdrucksweisen und noch nicht versuchte Harmonien, die sein Genie allein zu entdecken vermochte, gesucht und auch wirklich gefunden habe. Diese Meinung verdient keine Erörterung. Wie sollte Beethoven bei voller Vernunft und musikalischer Schöpfungskraft etwas nicht gewußt oder vergessen haben, was die ganze Welt weiß? Nämlich, daß falsche Accorde durchaus nichts ausdrücken, daß sie weder einen harmonischen noch psychologischen Sinn haben und daß ihre ganze Wirkung sich auf eine besondere Art von körperlichem Schmerz beschränkt, dessen Grad von der größern oder geringern Empfindlichkeit des Ohrs abhängt.

In Concurrenz mit der gewöhnlichen Kritik, welche Mei-

nungen äußert, hatte sich die hohe Kritik, welche Orakelsprüche verkündet, der Frage bemächtigt und sie so leicht, wie Alexander's Schwert den gordischen Knoten, zerhauen. Die Herren Adepten sagten vor vierzig Jahren, wie sie noch heute und immerfort sagen werden, daß die Zeit noch nicht reif genug sei, um jene erhabenen Ideen Beethoven's zu begreifen, die ihnen allein begreiflich wären, weil sie Glaube, Liebe und Hoffnung hätten: daß alles, was ich ausgesetzt habe, und noch tausend andere Dinge eine riesenhafte Vorausnahme auf den künftigen Fortschritt der Entwickelung der Menschheit sei und die ganze Zukunft der Musik in sich trüge, deren vorläufige Typen die neunte Symphonie und die fünf letzten Quartette wären. Ich werde die Ehre haben, den Herren Adepten in dem folgenden Kapitel darauf zu antworten.

Diese wenigen Vermuthungen auf der einen, und diese Orakelsprüche auf der andern Seite enthalten ungefähr alles, was über die große Frage der Chimäre gesagt worden ist. Keine von den ausgedachten Ursachen scheint vereinzelt genommen zu genügen, die Entstehung und das Wachsen jener Erscheinung zu erklären. Weder Beethoven's Taubheit, noch sein Stolz, noch seine Geringschätzung der Kritik, noch die Seltsamkeiten seines Charakters, noch die Hoffnung, in der Musik unbekannte Ausdrucksweisen zu finden, nichts von alle diesem macht es begreiflich, wie und warum er stufenweise dahin gekommen, das Grundprincip der Musik: Wohlklang und Ohrenfreude zu verkennen und das entgegengesetzte Princip: Misklang und Ohrenschmerz an dessen Stelle zu setzen. Vielleicht werden wir glücklicher sein, wenn wir zur Lösung des Problems alle oben genannten Umstände zusammenfassen und in Beziehung aufeinander bringen, um daraus einige Folgerungen zu ziehen, welche logisch annehmbar sind und mit den Thatsachen übereinstimmen, und wenn wir sie dann zu-

gleich mit andern von den Biographen gelieferten, von den Kritikern aber vernachlässigten Angaben zusammenstellen.

Die Taubheit kündigte sich bei Beethoven schon im Alter von 27 Jahren mit den Zeichen einer chronischen Krankheit an, die ihre Anfälle und Zwischenperioden hatte, aber es ihm doch nicht mehr verstattete, gut zu hören. Nun weiß aber wol ein jeder aus Erfahrung, daß, wenn das Gehörorgan durch einen Rheumatismus im Kopfe oder durch eine besondere Ohrenkrankheit angegriffen wird, man nicht blos die Musik nicht gut hört, sondern daß auch der charakteristische Eindruck der Accorde, besonders der Dissonanzen, gar sehr gemindert und geschwächt wird. Wir können daher glauben, daß das erste Lächeln oder Gesichtszucken der Chimäre, welche vielleicht ursprünglich nur ein curioser Einfall des Componisten war, von Beethoven nicht so unangenehm empfunden wurde, als von Ries und Tausenden von Zuhörern, die vollkommen gut hören konnten. Da das Uebel des großen Künstlers immer zunahm, so kam eine Zeit, in welcher die anwendbaren Dissonanzen von ihrem ästhetischen Charakter in dem Eindruck, den er davon vernahm, immer mehr verloren und ihm in gewissen Fällen ungenügend, zu schwach und zu schlaff dünkten. Er bedurfte etwas Einschneidenderes und Aetzenderes, als die erlaubten Dissonanzen, sowie ein abgenutzter Magen starkes Gewürz und Alkohol bedarf. So kam er dahin, die Wirkung der Dissonanzen durch regelwidrige Mittel zu verstärken, die aber gewiß mit den Forderungen seines umdüsterten und kranken Gehörs übereinstimmten. Ein verminderter Septimenaccord, gis h d f z. B., der mit der None oder vielmehr der Undecime a verunstaltet war, mochte auf ihn den Eindruck jenes Accordes ohne die falsche Note machen. Ebenso glaube ich, daß Beethoven sich zwei Grundnoten zugleich erlaubte, um einen Eindruck zu erhalten, wie wir ihn von Einer Grundnote em-

pfinden. Er wußte sehr gut, daß die Theorie zu solchen Freiheiten weder berechtigen noch sie entschuldigen konnte; aber er war Beethoven, der größte Musiker seiner Zeit; er setzte sich über die Kritik hinweg, weil er in vieler Beziehung mehr verstand als sie, und er trotzte ihr nicht wie ein aufsätziger Schüler, der seinem Lehrer die Zunge weist, sondern wie ein Mann von Genie, der eine Entdeckung gemacht zu haben glaubt. Mozart schätzte, wie man sich erinnert, die Theorie gering, weil sie in seiner Zeit nur Empirismus war, und Beethoven konnte auch keine andere kennen. Erst lange nach ihm erhob sich die Compositionslehre in allem, was die Grundsätze der Harmonie betrifft, zu der Höhe einer Wissenschaft durch die Arbeiten einiger berühmter Gelehrten unserer Zeit. Beethoven's Irrthum war also zu entschuldigen und zu begreifen, weil sein Ohr ihm Recht gab; nur vergaß er, daß die andern Menschen nicht so hörten, wie er.

Diese Erklärung, die sich auf eine Erfahrung gründet, die ein jeder gemacht haben kann, wird hoffentlich ohne viele Schwierigkeiten durchdringen; aber sie betrifft allein den Ursprung der Erscheinung in denjenigen Werken Beethoven's, in denen die Dissonanzen und andere antimusikalische Dinge sich noch als blos zufällig zeigen.

Um begreiflich zu machen, wie ein einfach akustischer Irrthum die gewaltigen Verirrungen der dritten Stilart habe veranlassen oder wenigstens dazu beitragen können, müssen wir Betrachtungen anderer Natur anstellen und den moralischen Zustand des Componisten in dieser Periode genauer erforschen. Durch Schindler, dessen Verbindung mit Beethoven 1814 begann und erst mit seinem Tode aufhörte, besitzen wir darüber alle wünschenswerthen Mittheilungen. Alle Sonderbarkeiten aus der dritten Periode berichtet Schindler als Augen- und Ohrenzeuge, und die Gewissenhaftigkeit des Berichterstatters steht über allem Verdacht. Wenn man nun so

unzweifelhaft erfährt, daß Beethoven in Plato's Republik die einzige Regierungsform sah, welche das Glück der Menschheit sicher stellen könnte; daß er sich blind Brüdern überließ, die er verachtete, und das beleidigendste Mistrauen gegen seine wärmsten Freunde und edelsten Beschützer zeigte; daß er Schindler, der die Hingebung selbst war, beschuldigte, ihn um die Einnahme eines Concerts gebracht zu haben, an die dieser gar nicht einmal kommen konnte; daß er von den Sängern mit unbeugsamer Hartnäckigkeit Töne verlangte, die sie nicht in ihrer Kehle hatten; daß er einem Sohn streng verbot, seine Mutter zu besuchen; daß er den Gipfel der Schmach für sich darin zu sehen glaubte, daß die Gerichtshöfe von Wien ihn, den Bürgerlichen, nicht als Adelichen anerkennen wollten, und daß er deshalb die österreichischen Staaten zu verlassen beschloß; daß er hartnäckig Rossini nicht vorließ, den zu empfangen doch die gewöhnlichste Schicklichkeit verlangte; daß eine Manie zum Herumziehen ihn unaufhörlich von Haus zu Haus durch alle Viertel und Vorstädte Wiens trieb, und daß er in Ermangelung einer Wohnung, die ihm zusagte, deren vier auf einmal hatte, die er alle bezahlte, wenn auch nicht bewohnte: wenn man, sage ich, alle diese Einzelheiten erfährt und erwägt, so kommt man nothgedrungen zu dem traurigen Schluß, daß Beethoven's Verstand etwas zerrüttet gewesen sei. Schindler selbst, der Freund, der Biograph, der Diener, ich wollte sagen der Amtsverweser Beethoven's, kann sich nicht enthalten anzuerkennen, daß diese Umstände in der dritten Periode seines Lebens auf ungünstige Weise nicht nur auf das Moralische, sondern auch auf die Arbeit des großen Künstlers einwirkten.

Gewisse Ideen über die Musik, die Beethoven zu jener Zeit ausgesprochen haben muß, weil Schindler sie genau formulirt, scheinen noch außerordentlicher als die Thatsachen im Leben. „Beethoven kam zu dem Glauben, daß die Musik

eine Offenbarung sei, die über alles speculative und praktische Wissen erhaben wäre, und daß die Harmonie, wie die Religion, Geheimnisse habe, über die man nicht sprechen müsse.“ Diese Geheimnisse existirten also für ihn allein, denn sonst würde ein Musiker sich kein Gewissen daraus gemacht haben, mit andern Musikern über die Grundsätze der Harmonie zu plaudern, die jeder kannte oder wenigstens kennen sollte. Nun aber hatten diese Grundsätze bisher alle andern Musiker geleitet. Beethoven jedoch befolgte sie theils wie die andern, theils entfernte er sich von ihnen, was ein sehr einleuchtender Beweis ist, daß in seiner Meinung die andern sich noch nicht zur Erkenntniß aller Geheimnisse der Musik erhoben hatten und daß er allein in das Heiligthum gedrungen, wo die Offenbarung der unbekannten Dinge anfängt.
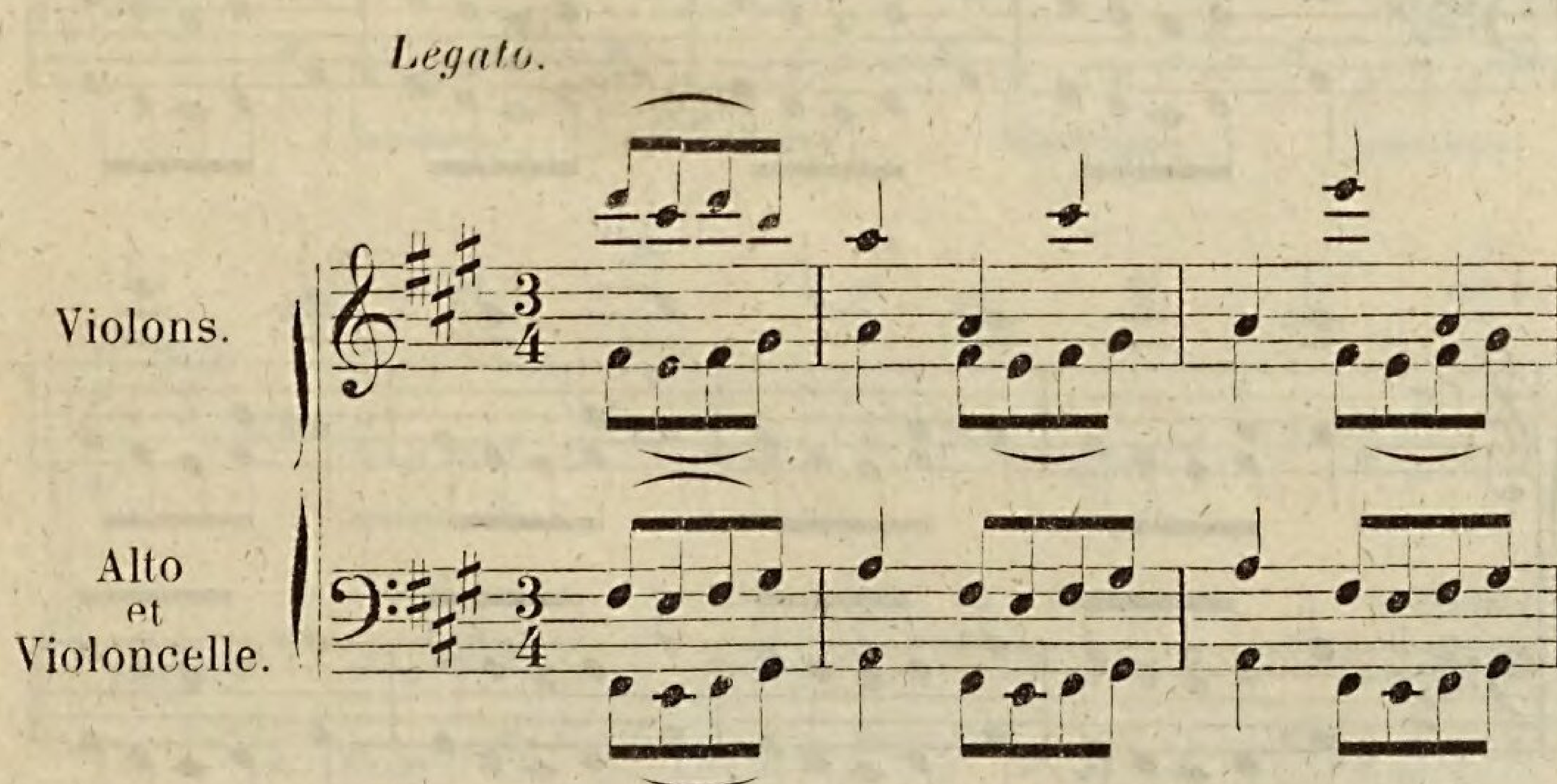
Diese mystischen Ideen können im Keime schon seit einer Zeit, die man unmöglich bestimmen kann, im Geiste des Componisten gelegen haben; aber sie trugen erst 14 oder 15 Jahre vor seinem Tode ihre Früchte.

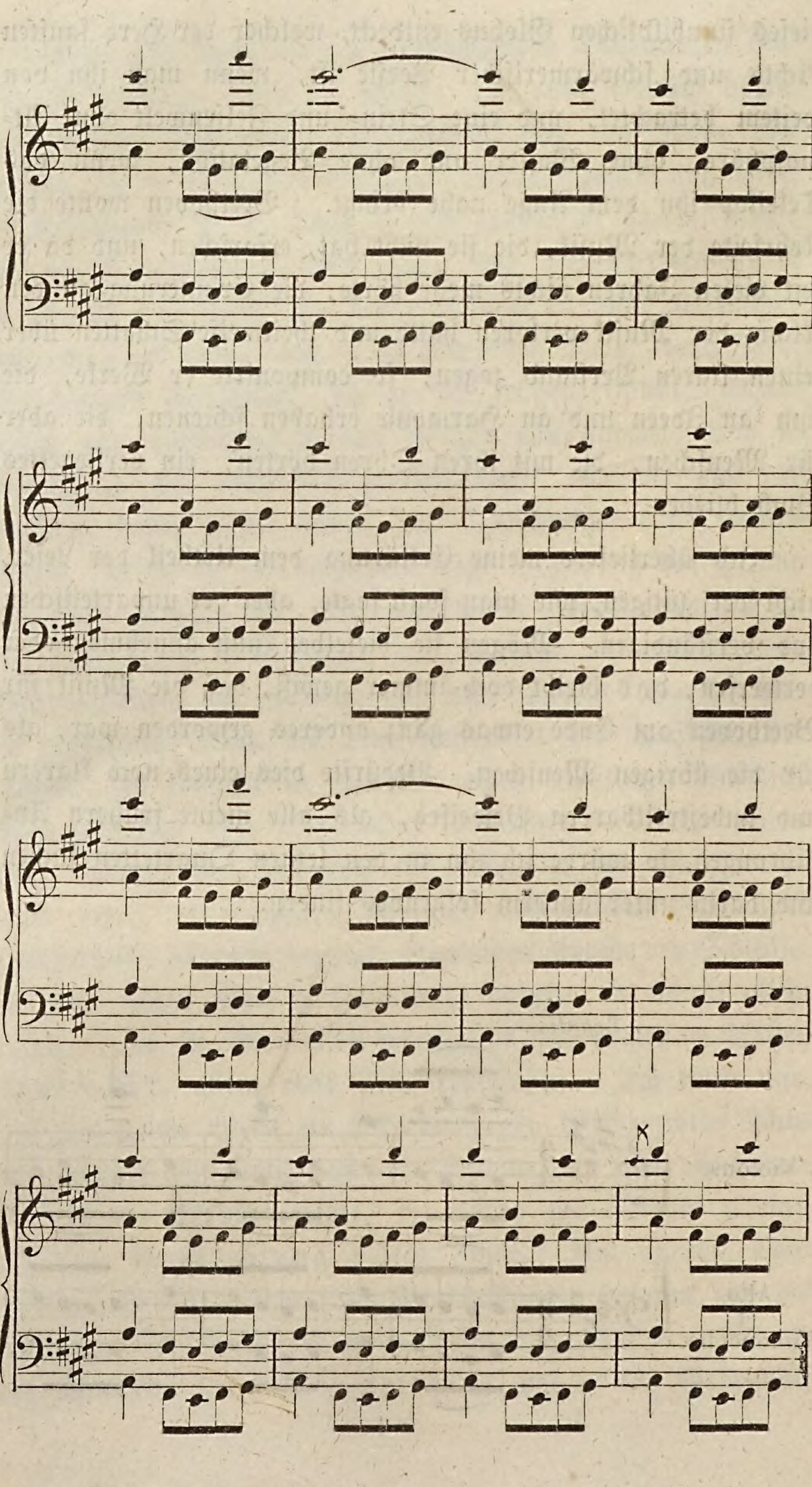
Bis hierher hat unsere Erklärung kein Hinderniß gefunden, weil sie sich einerseits auf eine hinlänglich klare Logik, andererseits auf Thatsachen stützt, die nicht bestritten worden sind. Indessen sind wir doch noch nicht bis ins Herz des Problems gedrungen; durch nichts ist bisjetzt erklärt oder wahrscheinlich gemacht, wie ein so großer Musiker sich überreden konnte, daß die Musik einen andern Richter als das Ohr habe. Darauf gibt es gar keine Antwort, wenn man zugäbe, daß Beethoven jemals diese Ansicht gehabt habe. Ich komme hier auf das zurück, wovon ich ausgegangen bin: die Taubheit des Componisten, die mir meine Prämissen geliefert hat, wird auch die Grundlage einer Schlußfolgerung sein, welche die einzige ist, die ich finden und innerhalb der Grenzen meiner Einsicht für wahr erkennen kann.

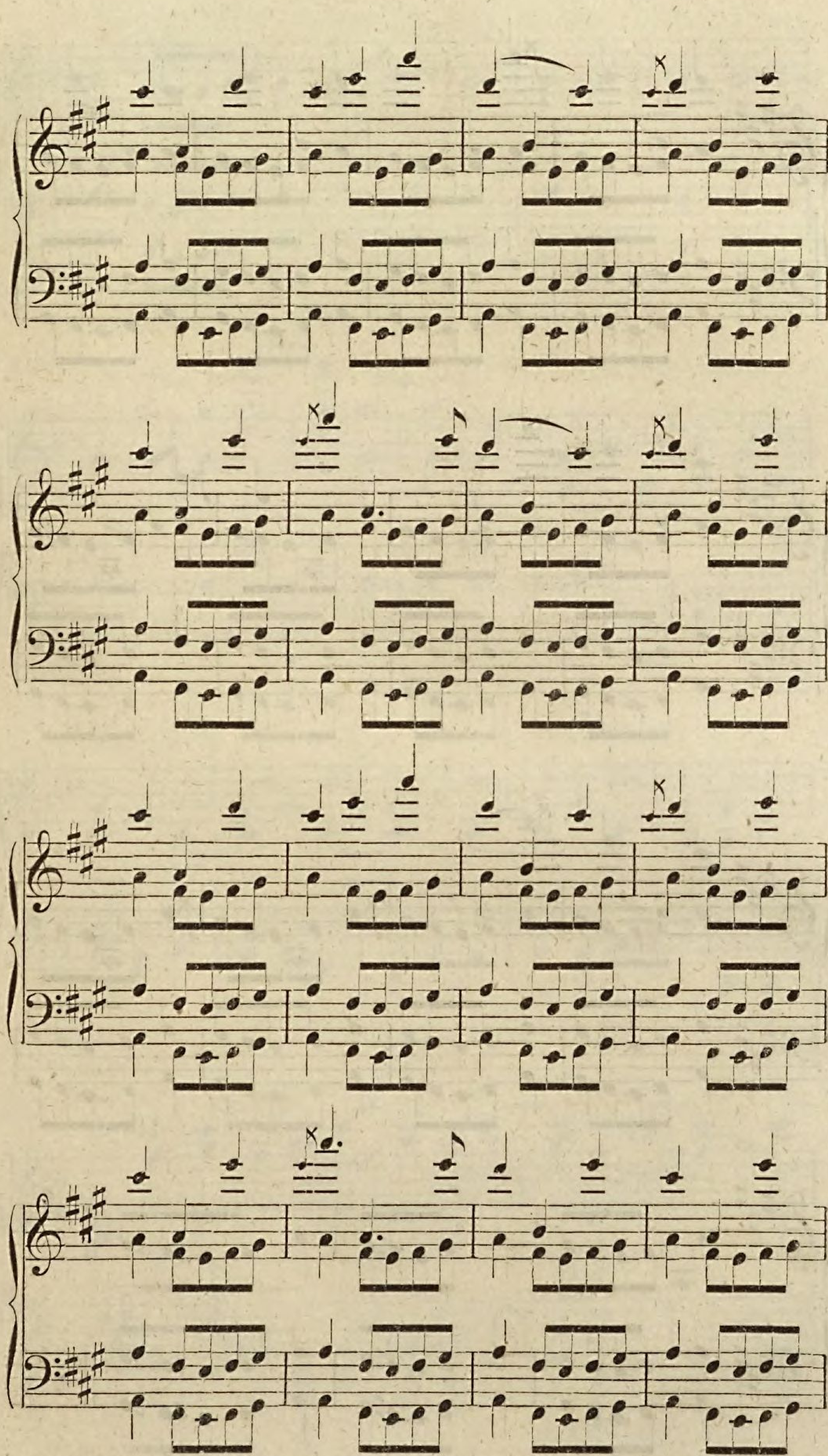
Beethoven hatte an den misklingenden Dissonanzen Geschmack gefunden, weil er schlecht und nicht deutlich hörte. Als er gar nicht mehr hören konnte und eine Reihe von Jahren, die er in diesem traurigen Zustande zugebracht, selbst die Erinnerung an die Töne in ihm geschwächt hatten, mußte sich der Unterschied zwischen dem, was menschlicherweise in der Musik anwendbar ist, und dem, was es nicht ist, immer mehr auch bei dem, was er in Gedanken hörte, verwischen. Die seltenen Freiheiten, die er sich früher erlaubt, veranlaßten und rechtfertigten eine Menge von andern, und so überließ er sich unmerklich fortschreitend, wie wir aus der Zeitfolge seiner Werke sehen, den Täuschungen einer idealen Musik, welche zu der wirklichen keine Beziehung hatte; und am Ende klangen die ungeheuerlichsten Zusammenstellungen von Noten ihm in Gedanken wie zulässige und wohltönende Combinationen, wie mächtige und neue Effecte. Da sich hier die mystischen Ideen mit dem Helldunkel der Taubheit berührten, so konnten sie zuweilen einen plötzlichen Aufblick, einen lebhaften aber trügerischen Schimmer der Seele erzeugen, wodurch der Wahnsinn sich ankündigt und öfter vorbereitet wird, wie Esquiros in einem vortrefflichen Buch über philosophische Medicin bezeugt. Beethoven glaubte den Schlüssel zu einer neuen Welt in Händen zu haben: die Musik allein konnte, „da sie über alles speculative und praktische Wissen erhaben ist", allein diese Welt erschließen. Ich denke mir, daß auf gleiche Weise ein Astronom, von durchwachten Nächten ermüdet, einschlafen und den Traum, der ihm die andere Scheibe des Mondes zeigte, die dieser uns niemals zukehrt, für eine B e o b a c h t u n g halten könne. Am andern Tage machte unser Gelehrter seine Beobachtungen bekannt und hat keine Ahnung davon, daß er geträumt hat. Auf jener Scheibe des Mondes, die er n i e g e s e h e n, hat er das Geheimniß

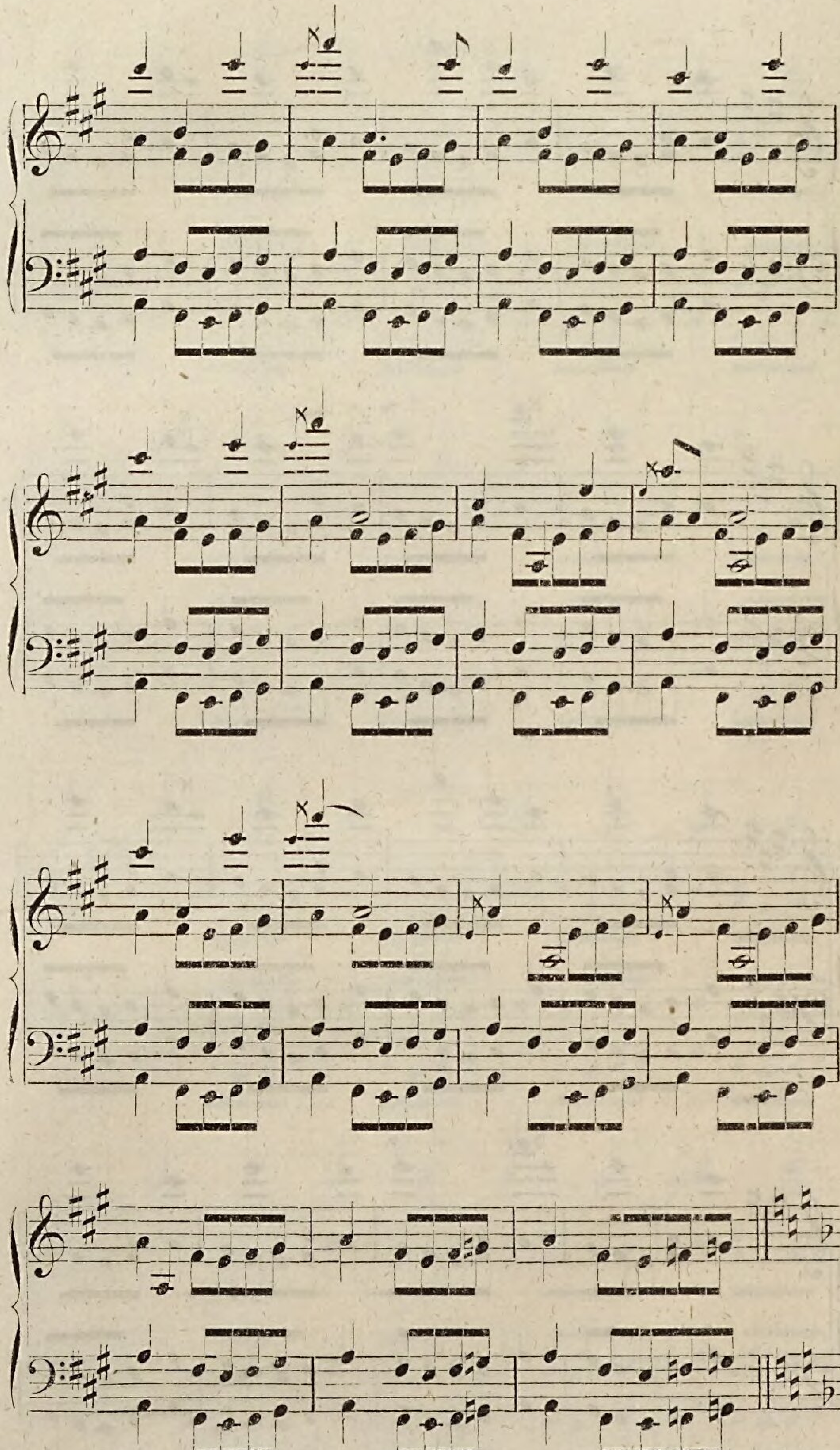
dieses sinnbildlichen Globus entdeckt, welcher der Herd sanften Lichts und schwärmerischer Poesie ist, wenn man ihn von weitem betrachtet, und eine Stein- und Felsenwelt ohne Atmosphäre, ohne Wasser und ohne Vegetation, wenn das Teleskop ihn dem Auge nahe bringt. Beethoven wollte die Kehrseite der Musik, die sie nicht hat, erforschen, und da er seit vielen Jahren nichts mehr hörte, die Erinnerung an den Klang der Musik verloren hatte und theilweise Schatten über seinen klaren Verstand zogen, so componirte er Werke, die ihm an Ideen und an Harmonie erhaben schienen, die aber für Menschen, die mit ihren Ohren hörten, ein versiegeltes Buch blieben.

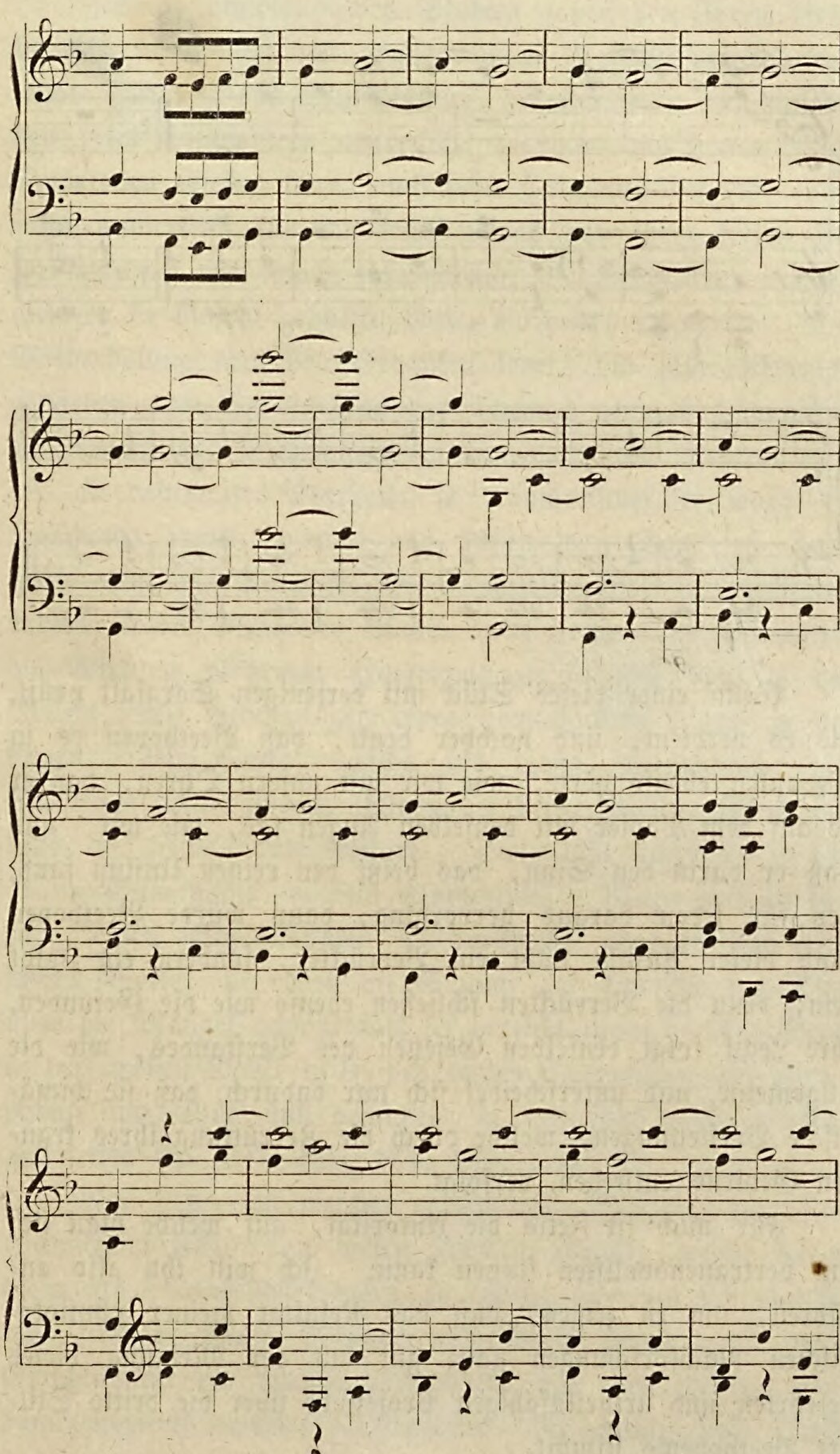
Ich überliefere meine Erklärung dem Urtheil der Leser, nicht der gütigen, wie man sonst sagte, aber der unparteiischen und verständigen. Mögen sie dieselben nun annehmen oder verwerfen, das bleibt doch immer gewiß, daß die Musik für Beethoven am Ende etwas ganz anderes geworden war, als für die übrigen Menschen. Bedürfte dies eines noch klarern und unbestreitbarern Beweises, als alle meine frühern Anführungen, so würde ich ihn in den letzten Quartetten suchen und darin unter anderm folgendes finden.

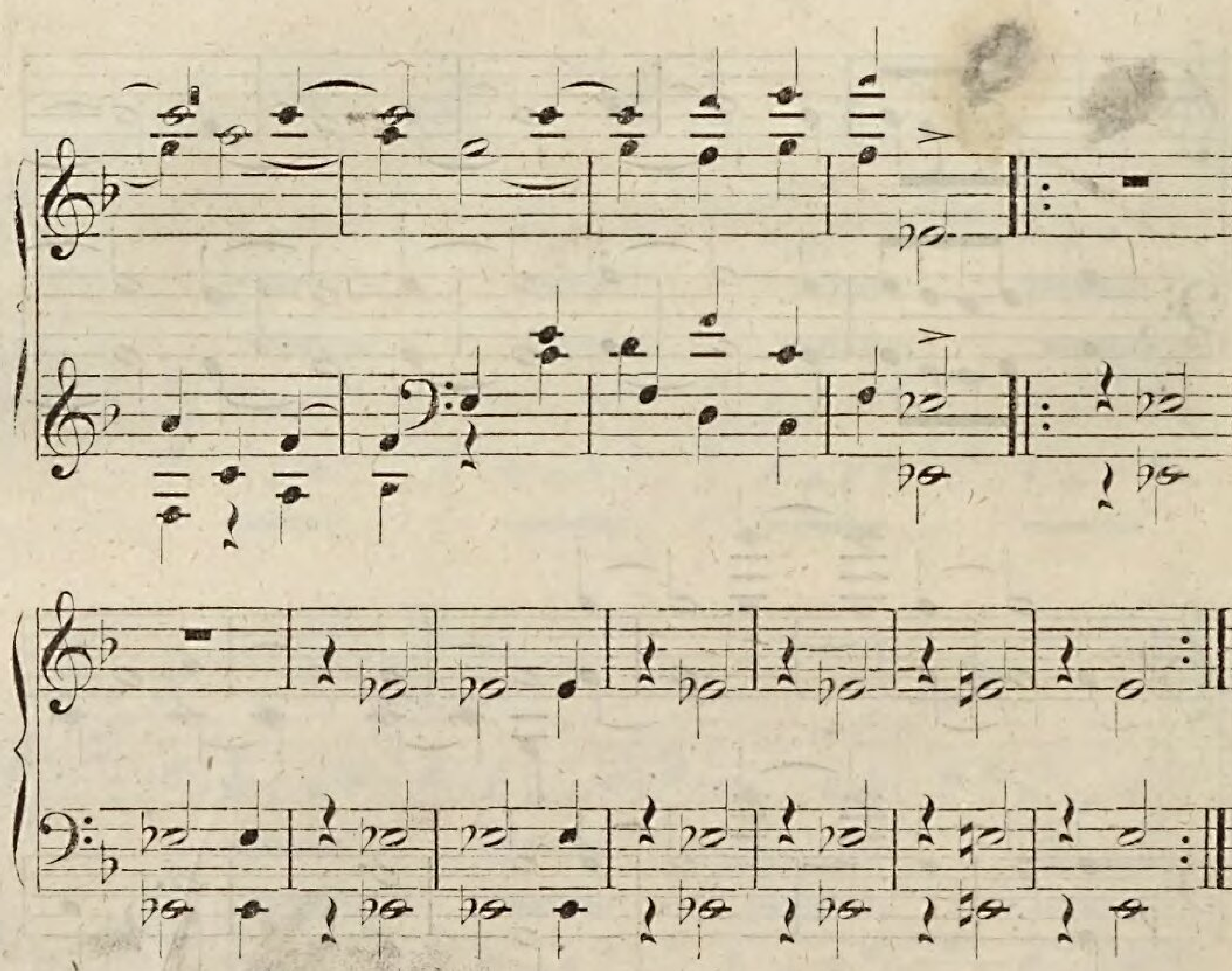












Wenn einer dieses Stück mit derjenigen Sorgfalt prüft, die es verdient, und nachher denkt, daß Beethoven es in Gedanken ebenso hörte, wie wir mit unsern Ohren, daß er es auf dem Papier mit denselben Augen las, wie wir, und daß er darin den Sinn, das heißt den reinen Unsinn fand, der für jeden daraus hervorging, dann würde Beethoven nach dieser Ansicht nicht ein Verrückter, sondern ein Idiot sein; denn die Verrückten schließen ebenso wie die Gesunden, ihre Logik folgt denselben Gesetzen des Verstandes, wie die allgemeine, und unterscheidet sich nur dadurch, daß sie chimärische Vorstellungen, welche durch die Zerrüttung ihres kranken Gehirns entstehen, verfolgt.

Für mich ist Fetis die Autorität, auf welche man sich am vertrauensvollsten stützen kann. Ich will ihn also anführen, um zu zeigen, daß das Resultat meiner physiologischen Nachforschungen ganz gut mit der Meinung dieses gelehrten und urtheilsfähigen Professors über die dritte Stilart Beethoven's stimmt.

„Seine philosophischen Studien gaben den Ideen Beethoven's allmählich und, ohne daß er es selbst merkte, eine leichte Färbung von Mysticismus, der sich selbst auf die Arbeit beim Componiren erstreckte, wie man aus seinen letzten Quartetten ersehen kann; auch seine Originalität verlor ebenfalls unmerklich für ihn selbst etwas von ihrer freien Ursprünglichkeit und wurde systematisch; die Schranken, in welchen er sie bisjetzt gehalten hatte, wurden umgeworfen. Die Wiederholung derselben Gedanken wurde bis zum Uebermaß getrieben; die Entwickelung des Themas ging manchmal bis zu grenzenloser Ausschweifung; der melodische Gedanke verlor an bestimmter Klarheit, je träumerischer er war; die Harmonie wurde härter und schien von Tage zu Tage immermehr die Schwäche des Tongedächtnisses zu bestätigen; endlich strebte Beethoven danach, neue Formen weniger durch die Wirkung plötzlicher Eingebung zu schaffen, als in der Absicht, den Bedingungen eines vorbedachten Plans zu genügen. Die Werke, welche aus dieser Ideenrichtung des Künstlers hervorgingen, bilden die dritte Periode seines Lebens und seine dritte Stilart. Diese läßt sich schon in der A-dur-Symphonie, in dem Klaviertrio in B-dur und in den fünf letzten Klaviersonaten wahrnehmen; aber es sind dies schöne Werke, in denen die Summe der Vorzüge den Sieg über die Mängel davonträgt; sie erreicht ihren höchsten Grad in der großen Messe in D, den letzten Ouvertüren, der Symphonie mit Chor und besonders in den fünf letzten Violinquartetten Op. 127, 130, 131, 132, 135.“

Man sieht, mit welcher vorsichtigen Mäßigung und Zurückhaltung Fetis von diesen Werken spricht, welche keiner mehr als er das Recht hatte, zu tadeln. Er hat sich manchmal strenger gegen Männer und Werke gezeigt, die vom Gesichtspunkt der musikalischen Kritik aus weit weniger verdammenswerth waren. Vergessen wir nicht, daß Fetis

Director des Conservatoriums in Brüssel ist, daß es ihm vielleicht auf seine Stelle und wahrscheinlich noch mehr auf seine persönliche Sicherheit ankommt, die beide sehr in Gefahr kommen würden, wenn er von Beethoven so spräche, wie ich als Russe es mir erlaube. Wir wissen, daß bei den abendländischen Christen nichts gefährlicher ist, als die Idole anzurühren, und daß ein Doctor Strauß oder ein Doctor Feuerbach weniger wagt, als ein musikalischer Kritiker, wie der Wohlbekannte, der sich im Schatten eines Participiums verbergen muß, um alles zu sagen, was er denkt.

Man wird mir einwenden, daß die dritte Periode Beethoven's trotz aller Vorwürfe der Kritik sich durch Schönheiten auszeichnet, die ihr eigenthümlich sind und daß sie in Bezug auf die Form musikalischer Werke Neuerungen eingeführt hat, wovon die Zukunft Nutzen ziehen könne und zum Theil schon gezogen habe. Ich glaube diesem Einwande in Bezug auf die Schönheiten schon im voraus durch die Bemerkung begegnet zu sein, daß die erste und zweite Manier, das heißt die gute, sich auch in der dritten immer noch findet, ebenso gut wie die dritte schon in der zweiten, wenn auch in unendlich kleinerm Verhältnisse, wahrzunehmen ist. Die wirklichen Schönheiten haben nichts mit der Nummer zu schaffen und gehören keiner Periode insbesondere an, am wenigsten der dritten. Natürlich sind die Werke, welche Beethoven von 1814 bis 1827 geschrieben hat, nicht blos Ausfluß der Chimäre: dann würde sie kein Mensch gespielt noch angehört haben und der Verfasser auf der Stelle für verrückt erklärt worden sein. Beethoven's Krankheit ging nicht so weit; er war nur verblendet, ein Geisterseher am Gehör, wie andere es am Gesicht sind. Die Chimäre sollte ihm nur ausdrücken helfen, was musikalisch nicht auszudrücken war, für das Uebrige benutzte er die gewöhnlichen Kunstmittel. Da er aber in diesen nicht seine alte Kraft wieder-

fand und die Erfindung ihn im Stich ließ, so wollte er unter anderm beides durch contrapunktische Gelehrsamkeit ersetzen, die er nie besaß. Seine Fugen aus der dritten Periode sind wahre Ungeheuer: man darf nur an das letzte Stück der Sonate für Klavier und Violoncell, Op. 102, und an das Finale der ungeheuern Sonate Op. 106, die Fuga a tre voci con alcune licenze denken. Diese „einige Freiheiten" bestehen darin, daß die Harmonie als nicht vorhanden behandelt und daß die Melodie auf 20 Seiten verabschiedet worden ist. Wenn dies Finale ein Programm braucht, so hat Herr von Lenz es gefunden: es ist der Alp.

Gewiß zeigt sich Beethoven, der wahre, der große Beethoven auch noch in einigen Werken der dritten Periode, vor allen in den Instrumentalsätzen der neunten Symphonie, die voll von lichten und erhabenen Momenten sind, die treffen und blenden wie die Blitze eines Gewitters in der Nacht. Ebenso wird jedermann von Geschmack unter den Sonaten aus dieser Zeit das Op. 111 auszeichnen, die allerletzte Sonate Beethoven's und eine der schönsten. Das ist groß, schön, pathetisch und correct, das ist Beethoven wieder auferstanden in der Kraft und dem Ruhm seiner frühern Tage; und doch zeugt nur ihr erster Theil von dem lichten Augenblick. Schroff ist der Uebergang von dem Adagio und dem Allegro in Moll $^4/_4$-Takt zu der Arietta in Dur $^9/_{16}$-Takt: ein Sprung von dem siebenunddreißigsten Jahre Beethoven's in sein zweiundfunfzigstes. An sich ist indessen die Arietta ein recht liebliches Thema, aber mit ihren Variationen fällt sie in die dritte Manier zurück und bietet außerdem einige rhythmische Combinationen dar, die Herrn von Lenz in Verlegenheit gesetzt und am Ende böse gemacht haben. Ich will einige seiner Aeußerungen über diesen Punkt hersetzen und hoffe, daß der Leser es mir danken werde.

„Wenn man Beethoven ist, so thut man, was man will

und kann, allein zwei und zwei müssen doch so oft, als zwei und zwei vorkommen, vier machen. Man setze meinetwegen Skorpione und Tauben an den Violin- oder Baßschlüssel als Vorzeichnung, wenn einem das Spaß macht: aber nur nicht etwas, das nicht in den Takt geht, dessen Schranken jene Angabe wahren soll. Wer die „Unité harmonienne" von Fourrier, die „Numération passionelle" von Toussenel, die „Algèbre caracterielle" studirt hat, in welcher letztern Uranus der Cardinalplanet der Liebe, Jupiter der Familismus, Uranus die touche hypermineure ist, was nach Toussenel's „Zoologie passionelle" beweisen würde, daß die Liebe das Glück zum Kubus, der Familismus es nur zum Quadrat erhebt — wer also das alles versteht, der möge uns andern, die wir weder im „Orangegelb" noch im „Azur" Toussenel's schwimmen, erklären, wie in der zweiten Variation im $^6/_{16}$-Takt sechs Sechzehntel auf den Takt kommen können und noch sechs Zweiunddreißigstel dazu, die nach der gesetzlichen Taxe drei Sechzehntel gelten, was mithin neun auf jeden Takt, anstatt der vorgezeichneten sechs gäbe? Wenn der Azur oder irgendeine andere Farbe sie zählen kann, so wollen wir diese Arithmetik lernen."

Weiterhin heißt es: „Wir möchten wol den Pianisten kennen, der im Stande wäre, die acht Seiten Triolen in Zweiunddreißigsteln, 27 auf jeden Takt, 1944 Noten ordentlich zu spielen."

Weiterhin: „Der Wahnsinn des Genies ist interessant; das Schauspiel jedes andern, der leider in der Klaviermusik sehr häufig vorkommt, ist nur beklagenswerth."

Kameraden müssen sich einander helfen. Ich will deshalb Herrn Lenz befriedigen und ihm sagen: 1) daß, um die Rhythmen zu erklären, die er nicht entziffern kann, es keineswegs nöthig sei, die „Unité harmonienne" von Fourrier, noch die „Numération passionelle" von Toussenel zu studiren,

weder im Orangegelb noch im Azurblau zu schwimmen. Man braucht blos Musiker zu sein, zählen zu können wie jeder Mensch, und im Nothfall die Notenzeichen zu errathen, die der Componist vielleicht vergessen hat hinzusetzen, was Beethoven oft begegnet. Es begegnet ihm sogar, $^3/_4$-Takt statt $^6/_8$-Takt vorzuschreiben, wie z. B. im ersten Theil des Scherzos vom B-dur-Quartett Op. 18.

2) Wenn Herr von Lenz noch niemals einen Pianisten gefunden hat, der fähig war, die 1944 Noten ordentlich zu spielen, die er sich die Mühe gegeben hat zu zählen, so kann ich ihm nichtsdestoweniger versichern, daß solche Pianisten nicht unauffindbar sind. Ich habe zwei gehört, die Herren Schiff und Balakireff, die keine einzige von jenen furchtbaren Triolen begnadigt und sie alle bis auf den letzten Kopf niedergesäbelt haben. Der Takt hat sie auch nicht im geringsten daran gehindert: die Eintheilung machte sich durch einige bekannte Zeichen, die man mit Bleistift zufügte.

3) Es bedurfte besserer Beweise, als die Sonate Op. 111, um Beethoven, dessen Chimäre Herr von Lenz so poetisch verklärt hat, für wahnsinnig zu erklären. Ein Componist ist deswegen noch lange nicht verrückt, weil es manchmal einigen klavierspielenden Dilettanten schwer wird, reinlich und im Takt zu spielen.

Ich komme auf die Veränderungen, welche Beethoven in die äußere Form und die ästhetische Erweiterung der Symphonie und des Violinquartetts einführte. Diese Veränderungen sind weit entfernt, einen gegenwärtigen Fortschritt zu bezeichnen oder den Keim zu künftigem Fortschritt zu enthalten, es scheinen mir im Gegentheil nur unfruchtbare oder unglückliche Versuche zu sein. In der neunten Symphonie wollte er den Bund der Instrumental- und Vocalmusik begründen, aber unter andern Bedingungen, als die Oper oder das Oratorium oder die Cantate, mit einem Wort, auf eine von allem bisher

Bekannten abweichende Weise. Gelang es ihm? Nein, denn die neunte Symphonie bringt nichts Neues in dieser Beziehung. Wir erblicken darin zwei Werke, ein instrumentales und ein vocales, die zwar unter einer Nummer des Catalogs stehen, deren Verbindung aber, obwol durch den zweiten Theil des Scherzos und durch das Recitativ der Contrabässe angedeutet, nichtsdestoweniger ein Räthsel für den Zuhörer bleibt. Beethoven hat also nur ein Problem in seiner letzten Symphonie aufgestellt. Andere haben es gelöst. Hektor Berlioz und Felicien David haben theoretisch und praktisch, abgesehn von aller Kritik über den Werth ihrer Werke, einen neuen Bund zwischen den Orchester- und Menschenstimmen begründet. Ein gesungener Text erläutert uns ihre Werke von Anfang bis zu Ende, und es wird uns ebenso leicht sie zu erklären, als sie zu verstehen. Romeo und Julie von Berlioz, die Symphonie-Oden von F. David sind Drama und Cantate in Instrumentalmusik mit Dazwischenkunft der Stimmen, um die Zuhörerschaft über das zu belehren, was das Orchester allein nicht ausdrücken mag oder kann. Gut oder schlecht hat dieses System immerhin eine neue musikalische Gattung geschaffen. Die Erfinder haben ihren Zweck erreicht und der Erfolg hat ihre Anstrengungen belohnt.

Wenn der Gedanke, eine Symphonie durch einen Chor zu beendigen, der nicht auf klar verständliche Weise mit ihr zusammenhängt, ohne Resultat für den Fortschritt der Kunst geblieben ist, so sind die Neuerungen in den letzten Quartetten noch unfruchtbarer, ja sie führen geradezu zum Ruin dieser Musikgattung, so gut wie jeder andern, auf welche man sie anwenden würde. Mit Ausnahme einiger melodischen Stellen in den langsamen Sätzen, dem letzten Aufflammen einer erlöschenden Lampe, haben diese Werke weder Charakter noch Form, geschweige denn Einheit. Die gewöhnlichen Eintheilungen des Quartetts sind nur anscheinend oder dem Namen

nach darin vorhanden; denn die Stücke, die oft in einander greifen und zusammengekoppelt sind, haben fast gar keine wirkliche Begrenzung, zerfallen außerdem in kleinere Unterabtheilungen oder Stückchen, die an Tonart, Tempo und Takt verschieden sind, so daß das Ganze eine zufällige Mosaik bildet, welche keine thematische Entwickelung, ja nicht einmal eine einfache Verbindung der Ideen duldet. Das Thema, wenn eins vorhanden ist, verliert sich in immerwährende Abschweifungen davon, wie die Reden eines Menschen, dessen Verstand gelitten hat. Fügt man noch den Mangel an freier und charakteristischer Melodie, eine mehr als je chimärische Harmonie, endlich die fürchterliche Länge dieser formlosen und kläglichen Productionen hinzu, so hat man eine Vorstellung von dem, was ein Abend ist, wo nichts anderes als sie gespielt wird, ein musikalisches Märtyrerthum von zwei bis drei Stunden. Ich habe es leider zur Strafe meiner Sünden oft ausgestanden.

Wenn man sie mit der neunten Symphonie, den Sonaten und andern Compositionen der dritten Periode vergleicht, so gestatten die letzten Quartette eine vierte Stilart Beethoven's anzunehmen, wie ich anderswo bemerkt habe. Der Unterschied zwischen ihr und der vorhergehenden würde so zu bezeichnen sein, daß in der dritten die Musik und die Chimäre oder die Unmusik sich die Herrschaft streitig machen oder theilen; in der vierten aber die Chimäre so gut wie allein herrscht. Aus demselben Grunde, aus welchem Beethoven seine Werke der dritten Periode seinen schönsten und durchaus unbestrittenen Meisterwerken vorzog, mußte er auch die letzten Quartette über alles miteinander stellen, was er je geschrieben hatte, da die Chimäre für ihn der verborgene und erhabenste Sinn der Musik, die Offenbarung des Unbekannten war. Dieser mystische oder symbolische Sinn, den Beethoven entdeckt zu haben glaubte und allein begriff, füllt die letzten Quartette fast ganz

und gar, und deshalb findet der musikalische oder gewöhnliche Sinn keine Stelle mehr in ihnen. Das physische und moralische Uebel, über welches meine Anführungen gleichsam die Bülletins ausgegeben haben, hatte den höchsten Punkt seines Wachsthums erreicht. Der Mensch hörte auf.

Bevor ich zu den Adepten und Auslegern Beethoven's übergehe, die sich alle concentrisch um ein einziges Werk, um die neunte Symphonie, ihre Bundeslade reihen, halte ich es für nützlich zu zeigen, wie sich über dieses Werk ein Kritiker ausdrückt, der zwar weder ein Adept noch Ausleger ist, aber nach eignem Geständniß eine entgegengesetzte Bahn betreten hat, als Mendelssohn, der berühmteste Nachfolger von Bach, Mozart und Beethoven selbst, bevor dieser letztere auf falsche Wege kam. Ich spreche von Hektor Berlioz, den ich schon öfter angeführt habe, und den ich ausführlicher über die neunte Symphonie werde reden lassen. Bei dieser Kritik war für Berlioz der Ausgangspunkt gegeben, der sich hergebrachter Weise dahin formulirte, „daß diese neunte Symphonie der höchste Ausdruck des Beethoven'schen Genies und der Gipfelpunkt der neuern Musik sei." Das ist die Parole der Partei. Wenn Berlioz ein Deutscher oder ein Adept wäre, nicht ein Franzose und ein Mann von Verstand, so würde er sich mit leichter Mühe aus der Geschichte gezogen haben. Unglücklicherweise hat Berlioz, der Privilegien und Diplome zur Ausübung der hohen Kritik austheilt, diese Kritik nie selbst ausgeübt, ja er kennt sie kaum. Der Art nach ist Berlioz nur ein gewöhnlicher Kritiker, der die musikalischen Werke, wie wir andern auch, nur nach den Noten, die sie enthalten, beurtheilt und er kann es nicht immer verhindern, daß sie denselben Eindruck auf ihn machen, wie auf uns, auf den großen Haufen. Noch mehr: trotz seiner überrheinischen freundschaftlichen Verbindungen und den Verpflichtungen, welche die Werke des Componisten Berlioz dem Kritiker Berlioz auflegen, läßt er

manchmal sein künstlerisches Gewissen da zu Wort kommen, wo höhere Rücksichten ihm den Mund schließen sollten. Daher denn die unvermeidlichen Paralogismen und Widersprüche, in die er geräth. Daher denn auch die Verlegenheit, die sich gleich in den ersten Zeilen seiner analytischen Studie über die neunte Symphonie verräth. „Eine solche Composition zu analysiren, sagt er, ist eine schwierige und gefahrvolle Aufgabe, vor deren Uebernahme wir lange Bedenken getragen haben.“ — Schwierig? Warum sollte sie das für jemand sein, der mit Geschmack und Talent die frühern Symphonien analysirt hatte? Gefahrvoll? O ja, aber nur in Bezug auf die persönlichen Beziehungen und Interessen des Kritikers. Für einen unabhängigen Schriftsteller würde die Analyse der neunten Symphonie weder schwieriger noch gefahrvoller gewesen sein, als jede andre Arbeit derselben Art. Berlioz fährt fort:

„Eine kleine Anzahl von Tonkünstlern, die von Natur geneigt sind, alles was zur Vergrößerung des Gebietes der Kunst hinstrebt, sorgfältig zu prüfen, die reiflich nach wiederholtem Lesen und Anhören der neunten Symphonie über den allgemeinen Plan derselben nachgedacht haben, behaupten, daß dieses Werk ihnen der herrlichste Ausdruck des Beethoven'schen Genies zu sein scheint: Diese Ansicht wird, wie ich schon früher gesagt zu haben glaube, auch von mir getheilt.“

Das ist der nothgedrungene Ausgangspunkt. Er widerspricht aber merkwürdigerweise der Kritik des einzelnen, wie man sehen wird. Vorausgesetzt, die neunte Symphonie wäre wirklich der herrlichste Ausdruck des Beethoven'schen Genies und der Gipfelpunkt der neuern Musik, so würde doch ohne Zweifel das Herrlichste im Superlativ in ihr das erste Allegro sein, der ausgearbeitetste und bedeutendste Satz des Werkes als Symphonie, ferner der Satz, in welchem der allgemeine Sinn des Werkes für jeden, der einen allgemeinen Sinn darin suchen will, niedergelegt ist; der

Schlüssel zu allen Mysterien, die zauberhafte Luftspiegelung für die Adepten und Ausleger, die jedem von ihnen die Idee, den Gegenstand, das Bild, die Hoffnung, die Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft, die religiöse, politische, sociale oder humanitarische Frage, die unschuldige oder strafbare Thorheit zeigt, welche vorzugsweise einem jeden von ihnen den Kopf einnimmt. Sollte man nun glauben, daß dieses Wunderwerk der Composition von 550 Takten Herrn Berlioz nur Stoff zu einer Analyse von 33 Zeilen geliefert hat, während er dem Allegro der heroischen Symphonie zwei und eine halbe Seite und dem Allegro der C-moll-Symphonie drei Seiten gewidmet hat. Was sagt er denn nun darüber?

„Dieses Allegro maestoso in D-moll fängt auf dem Accord von A ohne Terz an, das heißt auf den ausgehaltenen Noten a e, die in Quinten vertheilt von den ersten Violinen, Bratschen und Contrabässen oben und unten begleitet werden, so daß der Zuhörer nicht weiß, ob er den Accord von A-moll, von A-dur, oder den Dominant-Accord von D hört. Diese lange Unbestimmtheit der Tonart gibt dem Eintritte das Tutti auf dem D-moll-Accord viel Kraft und einen großen Charakter. Die Schlußstelle enthält Töne, welche die ganze Seele aufregen; es ist schwer, etwas tief Tragischeres zu hören, als den Gesang der Blasinstrumente, unter welchem eine chromatische Phrase in Tremolo der Saiteninstrumente allmählich anschwillt und emporsteigt und wie das Meer beim Herannahen des Sturmes donnert."

Das ist alles. Nun, ich stimme vollkommen mit Berlioz überein. Ich finde wie er, daß die Quinten zu Anfang, ein Nichts an und für sich, mit großer Wirkung die Tonart und das großartige Thema vorbereiten, welches auf den D-moll-Accord losbricht. Eben so halte ich die 35 letzten Takte des Allegros für einen prachtvollen Schluß, für den schönsten von allen, die Beethoven in seinen Symphonien angebracht hat.

Es sind auch noch andre Schönheiten darin, die Berlioz hätte hervorheben können, z. B. die Wiederkehr jener Quinten, des Bildes der Leere, die auf einmal zu wirklichen Accorden werden und durch die Zuthat der großen Terz Farbe und Glut erhalten — ein ergreifender und wunderbarer Effect, der besten Zeiten Beethoven's würdig. Es bleibt mir noch hinzuzufügen, was Berlioz nicht sagt und nicht sagen konnte, was aber der Ton seiner Analyse und das Wort „tief-tragisch", das er für den Schluß gebraucht, klar durchblicken lassen. Die wahren Schönheiten dieses Allegros gehören weder der dritten Manier Beethoven's, noch dem Symphoniestil selbst an, wie andere und Beethoven selbst ihn bis dahin gekannt und behandelt hatten: sie stellen im höchsten Grade den Charakter der dramatischen Musik dar. Verkürzt und von den Auswüchsen der dritten Manier befreit, könnte das Allegro der neunten Symphonie die Ouvertüre zu einer Oper, wie Faust oder Macbeth oder irgend eine andre von düsterer und phantastischer Farbe sein. Das ist genug gesagt, um zu zeigen, wie unbegreiflich dieser Satz als Instrumental-Einleitung zu Schiller's begeistertem Hymnus an die Freude ist.

„In dem Adagio cantabile, fährt Berlioz fort, ist das Princip der Einheit so wenig beachtet, daß man darin eher zwei verschiedene Stücke, als ein einziges sehen kann. Dem ersten Gesang in B-dur folgt eine andre Melodie, die durchaus verschieden davon ist, in D-dur und in dreitheiligem Takt; das erste Thema kehrt in der Haupttonart mit leichten Aenderungen und durch die ersten Violinen variirt wieder, um von neuem die Melodie in $^3/_4$-Takt ohne Aenderungen und Variationen, aber in H-dur herbeizuführen, worauf dann das erste Thema entschieden den Platz behauptet und der Nebenbuhlerin nicht mehr erlaubt, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu theilen. Man muß dieses wunderbare Andante mehrere mal hören, um sich an eine so sonderbare Vertheilung zu ge-

wöhnen.“ In der That, eine sehr sonderbare. Was die Lobsprüche Berlioz's für beide Stücke betrifft, so freue ich mich nochmals, seiner Meinung sein zu können. Das Adagio ist beinah Mozartisch; das Andante nähert sich durch den Reiz seiner entzückenden Melodie der neuern italiänischen Musik; es gehört derselben Gattung, aber einem weit bessern Stil an, als das Allegretto Scherzando der achten Symphonie. Nimmt man den Schluß in $^{12}/_{8}$-Takt hinweg, einen Schweif oder eine Ueberwucherung der dritten Manier in Form eines Violinsolos, so hat man zwei vortreffliche Stücke aus der guten Periode Beethoven's, der ersten oder zweiten, wie man will.

Nachdem ich mich so gut mit Berlioz über das Lobenswerthe in der neunten Symphonie verstanden habe, so werde ich mich gewiß nicht gegen die folgenden Bemerkungen auflehnen, bei denen der französische Kritiker durch seine angeborne Ehrlichkeit und sein Gehör hingerissen, die Parole auf Augenblicke vergißt. Er sagt:

„Wir werden mehr als einmal Gelegenheit haben, in diesem Werke Anhäufungen von Noten bemerklich zu machen, denen man unmöglich den Namen Accorde geben kann; und wir müssen gestehen, daß wir gar keine Veranlassung zu solchen Regelwidrigkeiten finden können. So findet man auf Seite 17 des bewundernswürdigen ersten Allegros eine melodische Figur der Clarinetten und Fagotte, die auf folgende Art in der Tonart C-moll begleitet ist: der Baß gibt zuerst Fis an mit der verminderten Septime, dann As mit der Terz, Quarte und vergrößerten Sexte, und endlich G, über welchem die Flöten und Hoboen es g c blasen, was einen Quartsext-Accord geben würde, eine treffliche Auflösung des vorhergehenden Accords, wenn die zweiten Violinen und Bratschen nicht die zwei Töne f und as zu der Harmonie hinzufügten, welche diese entstellen und eine sehr unangenehme, glücklicherweise auch sehr kurze Verwirrung erzeugen..... Man

könnte an einen Druckfehler glauben; aber wenn man diese beiden Takte und die vorhergehenden genau ansieht, so verschwindet der Zweifel und man gewinnt die Ueberzeugung, daß es wirklich die Absicht des Componisten gewesen, so zu schreiben."

Meine Leser werden nicht an einen Druckfehler glauben. In dem Accord es g c f as werden sie eine alte Bekannte gefunden haben, die Chimäre, durch die Häufung zweier Accorde von verschiedener Tonart dargestellt. Wenn Berlioz sich die Mühe gegeben hätte, alle Spuren der Chimäre in der neunten Symphonie zu verfolgen, so würde seine Ernte unermeßlich gewesen sein und zehn Artikel, wie der seinige, würden nicht hingereicht haben, sie einzufahren. Weiterhin liest man:

„Wir kommen an die Stellen, wo die Stimmen sich mit dem Orchester vereinigen. Die Bässe und Violoncells stimmen nach einem Ritornell der Blasinstrumente, das rauh und heftig wie ein Schrei des Zornes ist, das Recitativ an, wovon wir oben gesprochen haben. Der Sextaccord f a d, mit welchem dieses Presto auftritt, ist durch einen Vorhalt auf b getrübt, den zu gleicher Zeit die Flöten, Hoboen und Clarinetten angeben; diese sechste Note der Tonart D-moll schreit furchtbar gegen die Dominante auf und macht eine gewaltig harte Wirkung. Das drückt freilich Zorn und Wuth gut aus, aber ich sehe nicht ein, was eine solche leidenschaftliche Empfindung veranlassen kann, es sei denn, daß der Componist vor den Worten seines Chorführers: „Oh Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen!" durch eine seltsame Laune die Harmonie der Instrumente habe verhöhnen wollen. — Nach einer plötzlichen Unterbrechung nimmt das ganze Orchester jenes furchtbare Ritornell wieder auf, welches diesmal das Vocalrecitativ ankündigt. Der erste Accord ruht wieder auf F, welches die Terz und die Sexte über sich haben soll und auch wirklich hat; aber jetzt begnügt

sich der Componist nicht mit dem Vorhalt b, er fügt noch g e und cis hinzu, so daß alle Töne der diatonischen Molltonleiter zugleich angeschlagen werden und den entsetzlichen Zusammenklang der Töne f a as e g b d hervorbringen!

Der französische Componist Martin, genannt Martini, hat in seiner Oper Sappho vor 40 Jahren ein ähnliches Geheul hervorbringen wollen und wandte zugleich alle diatonische, chromatische und enharmonische Intervalle in dem Augenblick an, wo die Geliebte Phaon's sich in das Meer stürzt. Ohne das Angemessene dieses Versuches zu untersuchen und zu fragen, ob er der Würde der Kunst Eintrag that oder nicht, bleibt es doch gewiß, daß die Absicht nicht verkannt werden konnte. Hier aber sind meine Anstrengungen, Beethoven's Zweck zu entdecken, ganz vergeblich. Ich sehe eine förmliche Absicht, einen berechneten und überlegten Plan, zwei Misklänge hervorzubringen, von denen der zweite hundert mal ärger ist als der erste, und daß in den beiden Augenblicken, welche der Erscheinung des Recitativs erst der Instrumente und dann der Stimme vorausgehen; ich habe lange nach der Veranlassung dieses Gedankens gesucht und bin gezwungen zu gestehen, daß sie mir unbekannt ist."

Hab ich es nicht gesagt? Berlioz ist nur ein gewöhnlicher Kritiker, ein Kritiker wie wir, der sich niemals zur Höhe der Kritik hat erheben, folglich auch Beethoven's Gedanken an dieser Stelle nicht hat begreifen können. Seine Urtheilsfähigkeit blieb vor dem Accord sämmtlicher Intervalle der Molltonart stehen. Er, ich, jeder andere Kritiker, der sich auf Rechtschreibung und Grammatik stützt und mit den Ohren urtheilt, wir alle müssen hier auf das Wort verzichten, das von Rechts wegen ausschließlich den Adepten gebührt. Man sieht wie es Berlioz ergangen ist, weil er sich als Profaner in den Chor der Eingeweihten drängen wollte. Er nimmt ihr Glaubensbekenntniß an, er erklärt, wie sie, die neunte Symphonie

für den herrlichsten Ausdruck des Beethoven'schen Genies, und die Studie, die er ihr widmet, enthält mehr Tadel, als die acht frühern zusammen genommen!

Die deutsche Natur des Herrn von Lenz hat sich durch die Lästerungen, die ich so eben angeführt habe, empört und er ruft in dem Zorn seiner Seele aus:

„Herr Berlioz möge uns entschuldigen, wenn wir der Meinung sind, daß man in der Naturgeschichte in demselben Ton vom Hering und von dem Walfisch sprechen kann, weil man behauptet, daß sie dasselbe Wirbelbein haben; aber es scheint uns weniger leicht, Martin, genannt Martini, und den Accord, bei welchem sich Sappho in einer Oper dieses Fischer-Martin ins Meer stürzt, neben dem furchtbaren Accord der neunten Symphonie anzuführen, wie er es thut."

Wahrhaftig, man kann einen Menschen tödten, wenn man ihm diese furchtbare Redensart an den Kopf wirft, welche Naturgeschichte, Metapher, Schilderei (Sappho ertränkt sich und Fischer-Martin eilt herbei, um sie wieder aufzufischen), Witz, Sarkasmus, Rebus und Calembourg gerade so in sich vereinigt, wie Beethoven's Accord die sieben Töne der Tonleiter. Wenn Herr von Lenz hätte voraussehen können, daß der französische Kritiker, ein Muster von Artigkeit und Edelsinn, seinem Buche „über die drei Stile" die Ehre anthun würde, es „ein Werk hoher Kritik" zu nennen, so hätte er sich vielleicht entschlossen, seine unnachahmliche Phrase zu opfern.

Die Analyse der neunten Symphonie von Berlioz ist eine der besten, die ich unter denjenigen Recensionen dieses Werkes kenne, welche sich in den Schranken der eigentlich musikalischen Kritik halten. Ich habe seine Arbeit aus dem Grunde dem, was ich selbst hätte sagen können, vorgezogen, weil die misbilligenden Bemerkungen aus meiner Feder bei weitem nicht dieselbe Kraft und Autorität gehabt haben würden, als in dem Munde eines berühmten Kritikers, der nicht

zu meiner Gemeinde gehört und die neunte Symphonie als den Gipfelpunkt der neuern Musik betrachtet. Er sagt es wenigstens; aber ein Mann, wie Hektor Berlioz, sollte das französische Sprüchwort kennen: c'est le ton qui fait la musique — „der Ton macht das Lied."

Die Adepten.

Zu allen Zeiten hat es Menschen gegeben, welche ihre Neigung aus der Wirklichkeit und Wahrheit herausriß. Sie verachten das Positive und Erklärbare der Dinge, um sich an das zu halten, was nicht darin ist und niemals darin sein konnte; sie setzen den Traum an die Stelle der Thatsache, die Phantasie an die Stelle des Verstandes und der Vernunft und suchen thörichten Einbildungen und kindischen Ansichten den Werth neuer Endeckungen zu geben. Man kann sagen, Deutschland sei das gemeinsame Vaterland dieser Menschen, welcher Nation sie auch sonst angehören mögen. Da sind sie überall eingedrungen, in die Wissenschaft, in die Literatur, die Kunst, die Politik. Nirgends aber hat, glaube ich, dieses unlogische Streben, dieses Unkraut des menschlichen Geistes einen günstigern Boden gefunden, als auf dem Gebiete der Musik. Es gibt kaum eifrigere Anbauer desselben, als die Musiker und Dilettanten, da sie mehr als andere der Herrschaft der Phantasie unterworfen sind und in Bezug auf die speculative Theorie und auf die Ausübung ihrer Kunst, weniger von der unmittelbaren Controle der Vernunft abhängen. Dazu kommen die Eingebungen und Ausflüchte der Eigenliebe, bei Menschen, die auf den gewöhnlichen Bahnen des gesunden

Verstandes und Geschmacks, des Talentes und der Wahrheit nichts zu leisten vermögen und sich doch auszeichnen wollen, wäre es auch nur auf negative Weise, indem sie gegen die allgemeine Meinung Opposition machen. Das ist der Ursprung der Adepten in der Musik. Schon oft hatte man die anerkannten Wunder der Tonkunst angegriffen: sogar Mozart war in Frage gestellt worden. Aber es war nicht genug, die Rolle des Herostratus zu spielen und den Tempel von Ephesus zu verbrennen. Man mußte aus Nebel und Schaum einen andern Tempel bauen und die Menge überreden, daß der Name „Wunderwerk der Welt" dem neuen Gebäude und nicht dem alten gebühre. Die Menge sah natürlich auch nichts weiter als Nebel und Schaum, aber weil sie glaubte, daß die Adepten etwas anderes darin sähen, so gab sie ihnen Recht, um eben so tiefdenkend wie sie zu scheinen und sich das Ansehen zu geben, Unverstandenes zu verstehen.

Die Tonkünstler ersten Ranges haben immer ihr Gefolge von enthusiastischen, oft fanatischen Bewunderern gehabt, die verschwenderisch an Meistersprüchen, übertriebenen Lobeserhebungen und ausschweifenden Huldigungen, stets bereit waren, sich für ihren Götzen zu schlagen und tödten zu lassen. Darüber ist nichts zu sagen, das ist in der Ordnung. Durch seine Intensität und Wärme kommt der Eindruck der Musik der Macht der Liebe nahe, des stärksten und ausschließlichsten von den menschlichen Gefühlen. Nur dadurch ist es begreiflich, daß die Gluckisten und Piccinisten noch heute, wie vor hundert Jahren, nur *einen* Componisten in der Welt sehen. Sie gleichen darin dem Liebenden, der auch nur *ein* Weib sieht. Eine andere Verwandtschaft dieser beiden Klassen von Enthusiasten, den ausschließlichen Melomanen und den Verliebten, ist die, daß sie die Dinge an und für sich wollen: der eine sucht in den Compositionen, die er vorzieht, nur die Musik, der andere verlangt nichts als Liebe von der Geliebten. Fa-

natiker von der Art der Gluckisten und Piccinisten hat es immer und überall gegeben: die Adepten aber entstanden erst mit der dritten Stilart Beethoven's und konnten nur erst mit ihr entstehen. Es bedurfte der Einwirkung antimusikalischer Elemente auf die Musik, um darin etwas anders, als Musik zu suchen und etwas von ihr zu verlangen, was ihre Natur versagt.

Seit der Erscheinung der neunten Symphonie von Beethoven hatten sich die Adepten bei uns in Rußland und wahrscheinlich auch in andern Ländern von Europa verbreitet; aber Organe hatten sie nur in Deutschland, und die musikalische „hohe Kritik" war sonst überall so gut wie unbekannt. Unsere russischen Adepten waren reiche Musikliebhaber, bei denen man Musik machte, Musiker von Verdienst, die sehr gut bezahlt wurden, um die letzten Werke von Beethoven zu spielen, einige Neugierige, die mit offenem Munde zuhörten, und einige wenige oder gar keine Damen. Die Aufgabe dieser friedlichen Brüderschaft beschränkte sich darauf, das Hocherhabene und den tiefen musikalischen Sinn da zu entdecken, wo andere Leute gar nichts begriffen. Man rief Oh und Ah, man hob die Augen zu der Decke des Zimmers empor, man ließ einige einsilbige Laute fallen, die durch das Uebermaß bewundernder Aufregung halb erstickt wurden; aber man war gänzlich unbekannt mit allem, was in Deutschland über diese Werke geschrieben wurde, und ich muß meinen Landsleuten die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie darin niemals etwas anders, als Musik sahen, welche für die einen bewundernswürdig, für die größte Zahl Unsinn war.

Herr von Lenz gab uns zuerst im Jahre 1852 in seinem Buche: Beethoven und seine drei Stile einige Proben von der Sprache der Adepten in Deutschland, mit denen er im übrigen nichts gemein hat. Er ist als russischer Unterthan geboren und ist auch von Herzen und von Grundsätzen, wenn

auch nicht von Ursprung, Russe; er ist stolz darauf, unserm Lande anzugehören, wovon ich schriftliche Beweise von ihm in Händen habe. Nachdem dies feststeht, können wir beide in aller Gewissensruhe fortfahren, unsere kleinen Händel über Beethoven zu schlichten. Als Weltmann, der zu den vornehmsten Kreisen der Kunstfreunde in Petersburg gehörte, und als begeisterter Beethovenianer und Klavierspieler plauderte Herr von Lenz mit vielem Feuer über Musik und glaubte, er brauche nur seine Plaudereien drucken zu lassen, um ein Buch zu schreiben. Er glaubte auch, daß der Franzose eben so viel Nachsicht mit dem Fremden habe, der französisch schreibt, als mit dem, der es spricht. Dies war ein doppelter Irrthum. Indeß genug andere haben ihn Herrn von Lenz schon fühlen lassen und ich kann mich hier einer Kritik seines Buches überheben. Bei uns konnte es Aufmerksamkeit und Neugier nur in einer Beziehung erregen, eben in derjenigen, die mit diesem Abschnitt meines Buchs in Verbindung steht. Mit den technischen Kenntnissen, welche Herr von Lenz besitzt oder nicht besitzt, war es schwer, zwei Bändchen, so klein sie auch sind, zu füllen, ohne zuweilen von dem Gegenstand abzuschweifen. Der Verfasser hat daher nach Jules Janin's Weise gearbeitet (ich sage nicht geschrieben); er hat erzählt, wie die Scherzerazade und bei Gelegenheit der Musik von allem und von noch etwas mehr gesprochen. Da das musikalische Interesse eines Werks nicht sehr bedeutend sein kann, in welchem weder ein Thema, noch eine thematische Entwickelung, das heißt, weder Plan noch Gedanken vorhanden sind, so hat er diesen Mangel durch die Anmaßung seiner Angriffe gegen berühmte Gelehrte und Schriftsteller, durch Anekdoten und Geschichtchen, durch Aufschriften und Anführungen in allen Sprachen, durch stilistische Flitter und Funken und durch die Jagd auf Wortspiele ersetzen wollen. Mit diesen Ausschmückungen nach pariser oder wenigstens französischem Geschmack, wie Herr von

Lenz glaubte, hat er des Contrastes wegen deutsche Schwulst gepaart, die er aus dem Wörterbuch der wahrhaften Adepten hergeholt hat, ohne übrigens irgend eine Wichtigkeit darauf zu legen, oder auch nur diesen Dingen irgend eine Bedeutung zu geben. So sagt er z. B.:

„Wie die geschichtlichen Personen, welche Personificationen von Ideen sind, haben auch die Beethoven'schen Symphonien eine Seele und enthalten einen Kosmos von Ideen, deren Strahlen auf diese Seele zusammenlaufen. Man muß sie daher auch als Ereignisse der Weltgeschichte betrachten und nicht als musikalische Schöpfungen von mehr oder weniger Werth."

Ferner: „Beethoven ist immer alles; Beethoven ist die Natur der Dinge unter unwandelbaren Bedingungen."

Ferner: „Beethoven individualisirte die Instrumente und schuf daraus Mächte, denen er die Ausführung der Schlachtpläne anvertraute, die er in seinen Symphonien den Irrthümern der Welt liefern wollte." Sollte Beethoven den Irrthümern nicht vielmehr Schlachten, als Schlachtpläne haben liefern wollen?

Man kann jeden, wer es auch sei, herausfordern, irgendeinen Sinn in diesen drei Stellen zu finden. Und dennoch haben sie einen, aber man darf ihn nicht in dem Buche des Herrn von Lenz suchen, wo diese räthselhaften Phrasen in keiner Verbindung mit dem Vorhergehenden und Folgenden stehen und von keiner Art von Commentar begleitet sind. Der Verfasser that Unrecht, hier in seinem eignen Namen zu sprechen. Diese Phrasen gehören ihm eben so wenig an, als die Gedanken, welche sie ausdrücken. Uebrigens scheint es, als habe Herr von Lenz gefühlt, daß sein eigener Text nicht genügend sei, um uns die musikalische Erleuchtung seiner Landsleute kennen zu lehren. Er gibt uns deshalb am Ende des zweiten Bandes einige Stellen aus Griepenkerl und

andern Kritikern von demselben Kaliber, aber im Original, da er es für unmöglich hielt, sie ins Französische zu übersetzen. Um eine Vorstellung von der Sprache und dem Stil der Adepten zu geben, will ich einige Stellen hierhersetzen, in denen diejenigen, die wie Berlioz den Anfang des Finales der neunten Symphonie nicht begreifen können, Belehrung finden werden:

„Achtet auf die 24 Takte Basso solo im Finale. Ich will euch ins Geheim vertrauen, was Beethoven mit diesen Bässen hat sagen wollen. Ich kann's euch aufschließen. Contrabassisten können's erklären.

„Diese Recitative der Bässe, was sind sie anders, als die Monologe einer kranken Welt! Seht, wie sie da sitzt! Jahrhunderte haben ihr Haar gebleicht; das Haupt, von allzuschweren Gedanken belastet, neigt aufs Knie, Thränen rollen auf den weißen Bart hinab. Der Versucher taucht auf aus der Tiefe; denn was anders wäre die erste Figur der Blasinstrumente mit vorschreiendem B?" (Aha, da haben wir die Bedeutung der Appoggiatur auf dem B, die für Berlioz und andere einen schreienden Misklang gegen die Dominante bildet.)

„Die kranke Welt, ohne aufzublicken, spricht ihr erstes Recitativ: Hinweg! will sie sagen, Du hast keine Gewalt über mich. Und als sie noch einmal auf ähnliche Weise versucht wird, antwortet sie wieder, unzweifelhaft abwehrend." (Dies ist also die Bedeutung des Accords, der aus den sieben Intervallen der Molltonleiter besteht. Der Böse hat die Dosis seiner Versuchung verdoppelt!)

„Da erscheinen noch einmal die Quinten des ersten Satzes, gaukelnd wie Irrlichter vorüberschwebend.

„Jetzt kehren auch die Geister des Scherzo wieder und tanzen vorbei. Die lustige Reminiscenz will sagen: laß Gram und Sorgen um Vergangenes und Künftiges.

„Von einem heftigen Ruck erschüttert wird die kranke Welt; aber auch dieser Versuchung erliegt sie nicht. Noch einmal spricht sie in verzweifeltem Kampf ihr geheimnißvolles Recitativ — da theilen sich die Nebel, die immer dichter und beklemmender heraufgestiegen waren; wie ein Stern mit versöhnendem Licht bricht jene Reminiscenz des Adagio herein. Da richtet die kranke Welt das Haupt auf und lächelt. Es kommt eine Bewegung in das Durch- und Uebereinander der Situationen. Das Dramatische spielt hinüber in den Schwung der Dithyrambe; die weichern Blasinstrumente greifen vor, und geben, wenn auch nur vier Takte lang, eine erste Andeutung des nachfolgenden Liedes: „Freude schöner Götterfunke!" Wieder folgt ein Recitativ der Bässe; doch kühn und froh. Der Satan hat einem Engel weichen müssen, der mit seinem Rosenfinger die sorgenvolle Stirn der kranken Welt ebnet und glättet." —

Ich denke, das wird genug sein. Eine lächerliche Abgeschmacktheit, mit tausend ihres gleichen multiplicirt, gibt niemals ein anderes Product, als die Abgeschmacktheit, eben so wie eine Null mit tausend Nullen multiplicirt, immer eine Null bleibt.

Der Adept, den ich eben angeführt habe, hat in dem ersten Allegro der neunten Symphonie Bilder der vergangenen Zustände der Menschheit entdeckt; das Finale aber stellt nach ihm die Zukunft vor, und hiernach begreift man vortrefflich, wie und warum „die Beethoven'schen Symphonien mehr weltgeschichtliche Ereignisse, als musikalische Schöpfungen sind." Die Adepten aus der Schule von Richard Wagner, die ich zum Unterschied von den andern Ausleger nenne, werden uns belehren, von welcher Natur diese Ereignisse sind oder sein sollen.

In diesem ganzen Gewäsch von musikalischem Illuminismus habe ich nur ein Ding gefunden, das von weitem einem

Beweis gleicht, und auf welches zu antworten vielleicht der Mühe werth ist. Die Adepten berufen sich für das Verständniß der jetzt unverstandenen Werke Beethoven's auf die Zukunft, und stützen sich darauf, daß andere große Männer bei ihrem Leben und noch lange nach ihrem Tode wegen der erhabensten Entdeckungen verspottet worden sind. In den Wissenschaften, ja, in der Literatur sehr selten; in der Musik niemals. Alle großen Componisten von Josquin, Orlando di Lasso und Palestrina an bis auf Mendelssohn und Meyerbeer, sind von ihren Zeitgenossen nach ihrem richtigen Werth geschätzt und einige sogar überschätzt worden. Mozart allein scheint davon eine Ausnahme zu machen; aber wir dürfen nicht vergessen, daß Mozart binnen zehn Jahren den Fortschritt der Musik um ein ganzes Jahrhundert vergrößerte, daß trotzdem ein ganzes Land, Böhmen, ihn bei seinem Leben vollkommen würdigte und mit den Ohren der Nachwelt hörte; daß seine Berühmtheit schon in seinen Kinderjahren begann, und daß die Ungerechtigkeit oder vielmehr die Unentschiedenheit der Welt ihm gegenüber nur sehr kurze Zeit dauerte. Er starb 1791 und schon in den ersten Jahren unsers Jahrhunderts hatte man ihn für das anerkannt, was er war. Man gehe seine Werke durch, höre sie ausführen und man wird nicht einmal etwas ahnen, was das Ohr verletzen könnte. Beethoven ist seit 30 Jahren todt und die chimärischen Theile seiner Compositionen verletzen noch unser Ohr und werden es ewig ebenso wie am ersten Tage verletzen. Der Geschmack verändert sich; die Kunst schreitet fort und gestaltet sich unaufhörlich um; aber die Organisation des Menschen und die Gesetze der Natur, zu denen die Harmonie gehört, bleiben unwandelbar dieselben. Ebenso wie die zukünftigen Fortschritte der Literatur nichts anders sein können, als eine weitere Entwickelung des menschlichen Gedankens, die mit den Gesetzen des Erkenntnißvermögens übereinstimmt; die Fortschritte der

Malerei nichts anders, als eine Nachahmung der sichtbaren Gegenstände, die im Sinne eines neuen Kunstprincips oder Verfahrens modificirt wird: ebenso werden sich die künftigen Fortschritte der Musik unabänderlich innerhalb der Grenzen des harmonischen Gesetzes halten, aus denen die Musik nicht herausschreiten kann, ohne aufzuhören zu sein.

Wenn Wahrheiten dieser Art theoretisch von den Adepten nicht angenommen werden sollten, weil La Palisse sein Siegel nicht darunter gesetzt hat, so werde ich die Erfahrung, das heißt, die Geschichte zu Hülfe rufen und ihnen bemerkbar machen, daß binnen vier Jahrhunderten die Umgestaltungen der Musik nichts anders gewesen sind, als die fortschreitende und logische Entwickelung ihrer natürlichen Principien; daß jeder Fortschritt eine Entdeckung, das heißt, eine musikalische Wahrheit war, welche ein bleibendes Besitzthum für die Tonkünstler wurde, das der weitere Fortschritt nur vervollständigte, niemals aber verleugnete und das Gegentheil an seine Stelle setzte. Im Mittelalter war die gelehrte Musik, von Melodie und Accorden entblößt, zum großen Theil nur Augenmusik und Rechenkunst, denn man urtheilte über sie mit den Augen und sie stützte sich nur auf Zahlencombinationen. Sie war eine Lüge. Auch verschwand sie ganz und gar. Palestrina und seine berühmtesten Zeitgenossen führten die Musik auf ihr einziges und unveränderliches Princip hin, indem sie dieselbe ausdrucksvoll, das heißt, angenehm für das Ohr machten, das heißt, correct in Beziehung auf die Harmonie. Indeß ist der Ausdruck bei Palestrina noch nicht leidenschaftlich und konnte es nicht sein: die verbindenden Accorde fehlten ihm, folglich die Tonart, die Melodie, der Rhythmus. Monteverde entdeckt in dem Dominant-Septimenaccord, der übrigens vor ihm bekannt war, die anziehenden Eigenthümlichkeiten der dritten und siebenten Stufe, und aus dieser Entdeckung sehen wir, als ebenso viel nothwendige Folgen einer einzigen That-

sache, die Melodie, die Modulation, die Schlußcadenz und den übrigen rhythmischen Zuschnitt, die neuere Tonart, mit einem Wort, die musikalische Wahrheit in ihrer ganzen Ausdehnung hervorgehen, mit Inbegriff der vollständigen Ergänzungen der Wissenschaft der Harmonie durch die großen Meister nach Monteverde, hauptsächlich durch Mozart.

An welchen Zeichen erkennen nun wir, die Nachkommen, die guten Neuerungen der Vergangenheit, diejenigen, welche die Zeitgenossen bereicherten und die Zukunft vorbereiteten? Erstens war die Neuerung gut, wenn sie keiner von den natürlichen Grundregeln widersprach, welche seit der Entstehung der wahren Musik, das heißt, seit Palestrina, allgemein angenommen und von allen Musikern gleichmäßig befolgt worden sind. Zweitens war die Neuerung gut, wenn sie die Probe der Streitigkeiten über sie bestanden hatte und am Ende in der Praxis allgemein angenommen wurde und in der Theorie Gesetzeskraft erhielt. Daraus folgt, daß die Erfüllung dieser doppelten Bedingung davon abhing, daß die neue Entdeckung denselben Ursprung haben mußte, wie alle ihr vorhergegangenen: sie mußte die Theorie und die Praxis bereichern, ohne die Grundlagen derselben zu verändern. Die Geschichte der Musik bestätigt diese Behauptung von Punkt zu Punkt. Monteverde oder die neuere Tonweise zerstörte nicht Palestrina oder die ältere Tonweise, weil diese letztere noch jetzt in einer Gattung der Musik, im Choralgesang, von vortrefflicher Wirkung ist. Mozart zerstörte Monteverde nicht: er entwickelte ihn und setzte ihn bis zu seinen äußersten Consequenzen fort, indem er die Schreibart, welche alle Tonarten umfaßt, und das verschiedene Modulationsverfahren schuf, vermöge dessen man unmittelbar aus einer gegebenen Tonart in jede andre übergeht. Wir sehen ferner, wie diese Entdeckungen sich mit wunderbarer Schnelligkeit verbreiten und Frucht bringen, als hätte man schon vor dreihundert Jahren

den elektrischen Telegraphen gekannt. Alle Componisten am Ende des 16. Jahrhunderts schreiben schon nach Palestrina's Art: im 17. treten sie alle mit Monteverde zur neuern Tonweise über: und Mozart war noch am Leben, als das Geheimniß seiner zauberischen Modulation schon Gemeingut geworden war.

Das sind allbekannte Wahrheiten. Als Probe darauf will ich an das Resultat erinnern, welches solche Neuerungen hatten, die das Gesetz der Harmonie, das Gesetz der Natur verleugneten und selbst nur eine Lüge waren. Zwei Männer, die ungefähr zu gleicher Zeit lebten und in dieser Zeit eben so berühmt waren, als Mozart und Beethoven es jetzt sind, Gesualdo, Fürst von Venusia und Monteverde selbst, der große Neuerer, versuchten jener eine Modulation, welche weder mit den Kirchentonarten, noch mit der neuern Tonweise übereinstimmte, dieser eine Zusammenstellung von Accorden oder vielmehr von greulichen Dissonanzen, wovon ich ein Beispiel im zweiten Bande meines Mozart angeführt habe. Von dem Fürsten Gesualdo ist nichts übrig geblieben, von Monteverde ein großer Name und eine große Entdeckung: aber zwei Jahrhunderte lang hat kein Mensch an die Tonverbindungen gedacht, die er für Accorde hielt, die aber nichts anders, als eine schreiende Verletzung der Grundregeln der Harmonie waren. Kein Mensch, sage ich, bis auf Beethoven, der dieselben Dissonanzen wieder vorgebracht hat. Wird Beethoven in der Zukunft mehr Nachfolger haben als Monteverde? Die Zukunft hat schon auf diese Frage geantwortet, denn sie ist ja die Gegenwart, in welcher wir leben. Beethoven und Rossini haben ein jeder in seiner Art ihre Zeit beherrscht und auf dieselbe in gleichem Grade Einfluß gehabt. Man hat sie fast unmittelbar nach ihrer Erscheinung in allem, was Nachahmung verdiente, nachgeahmt, und dennoch hat seit einem halben Jahrhundert kein Musiker, die Männer der Zukunft ausge-

nommen, in dem Geschmack der dritten Manier geschrieben — und doch ist diese in der That am leichtesten nachzuahmen — und keiner hat die poetische Chimäre wieder aufgegabelt, diesen verwachsenen Hippogryph, welchen Beethoven unglücklicherweise für einen Pegasus hielt. Jetzt ist die Epoche Beethoven's und Rossini's längst vorbei und dennoch scheinen die Meisterwerke des erstern in der historischen Perspective viel näher an Haydn und Mozart zu stehen, als die Werke der musikalischen Gegenwart im Jahr der Gnade 1855. Also ist die Zukunft, welche die Adepten uns prophezeien, schon dagewesen und in unsern Tagen bereits gänzlich erschöpft. Man braucht nur ein wenig mit den neuern Erscheinungen bekannt geblieben zu sein, um zu gewahren, daß die Musik in den letzten Zügen liegt, wenn sie nicht einer neuen Verwandlung entgegengeht, die so Gott will, sich vollenden wird, die aber zur Stunde noch nichts uns ahnen läßt.

Allein die Adepten sagen, die Zukunft gehe sehr weit, wol bis ans Ende der Welt und noch darüber hinaus. Nun, so wartet denn dreißig oder vierzig Jahre, ein oder zwei Jahrhunderte! Wartet bis die neunte Symphonie ihre religiösen, politischen und socialen Verheißungen erfüllt hat: dann wird das Auge der Erleuchteten aus einem Notenheft einen Cursus der Geschichte und der Philosophie lesen, und feinere Ohren werden den Reiz von sieben Intervallen und die Lieblichkeit der Verbindung der harten und weichen Tonart zu würdigen verstehen.

Man kann natürlich mit den Adepten nur in ihrer Sprache reden und sie nur mit ihren eignen Waffen bekämpfen. Weil denn nun Westeuropa so sehr um die Zukunft besorgt ist, weil es nicht in der Gegenwart zu leben versteht, und weil alle Welt Prophet ist, so wird es wol einem Russen erlaubt sein, das bereits zum Gemeingut gewordene Recht zu üben und auch seinerseits eine Weissagung auf kurze Verfallzeit auszu-

sprechen. Ich setze mich also auf den Dreifuß und beginne meinen Orakelspruch. Unser Jahrhundert wird noch nicht sein funfzehntes Lustrum erfüllt haben, und man wird nicht mehr von den Männern der Zukunft reden hören, noch von der Musik, welche sie in ihrer Großvaterliebe jetzt für ihre Nachkommenschaft bereiten. Jetzt schon lächerlich, werden sie morgen vergessen sein, sowie es so vielen Sterndeutern, Hexenmeistern, Schwarzkünstlern, Wahrsagern, Kartenschlägerinnen und andern Adepten oder Marktschreiern ergangen ist, denen es an Ruf und verdutzten Anhängern früher ebenso wenig gefehlt hat, als es ihres gleichen jetzt daran fehlt.

---

sprechen. Ich sehe mich also auf den Vorschlag und Ergänzung meinen Vorschlags. Diese Gastbühnen wäre auch nicht sein zukünftiges Wirken erfüllt wären, und man wird nicht mehr von den Männern der Zukunft reden hören, noch von der Musik, welche sie in ihrer Unsterblichkeit jetzt für den Staatspensionsanspruch bereiten. Man sieht schon ..., werden sie niemals vergessen sein, sondern so wie Theaterdirektoren, Theaterschriftstellern, Schauspielern, Kapellmeistern, Theaterschriftstellern und anderen Adepten der Musik ... geworden ist, denen es an Geist und Vermögen früher ebenso wenig gefehlt hat, als es ihnen jetzt fehlen soll.

Die Ausleger.

Beethoven hat ein sonderbares, verhängnißvolles Schicksal gehabt, das ohne Beispiel und fast unglaublich ist! Wenn das Geschick ihm all das Elend erspart hätte, wodurch es ihn gebeugt hat, wenn sein Gehör und sein Kopf vollkommen gesund und unerschüttert geblieben wäre, wenn er nach einer langen Reihe von Meisterwerken bei dem Andante der A-dur-Symphonie stehen geblieben wäre, so würde er ohne Zweifel unsterblich geworden sein, wie so viele andre Künstler. Man würde ihn als den größten Componisten des 19. Jahrhunderts anerkannt haben, und hätte man ihn selbst bis auf weitern Befehl über alle gestorbenen, lebenden und zukünftigen Musiker gesetzt, so würde sein Loos darum doch nicht außerordentlicher gewesen sein; er wäre immer ein Künstler geblieben und nichts weiter, sein Name hätte sich bescheiden den Namen eines Raphael und Michel-Angelo, eines Palestrina und Mozart zugesellt: aber sicherlich würde niemand in seinen Werken die Geschichte der Zukunft gesucht, niemand von ihm gesagt haben, daß er sich an die Spitze der Civilisation der Menschheit gestellt habe. Auf einen solchen Ruhm kann kein Künstler, ja überhaupt kein Mensch Anspruch machen. Nur Beethoven besitzt diesen Ruhm in unsern Tagen und er

hat ihn dadurch erworben, daß er taub war und sich gewissen Täuschungen hingab, die in diesem Uebel ihre Quelle hatten; daß er unverständliche Musik schrieb, wie ich es durch meine letzte Anführung bewiesen, daß er zu seiner letzten Symphonie kein Programm gegeben und vorzüglich, daß er an die platonische Republik geglaubt hat. Es ist augenscheinlich, daß die moralische und physische Krankheit den großen Künstler in einen Vorläufer eines neuen Zeitalters der Menschheit, in einen Apostel des democratischen Socialismus und des Atheismus, in ein symbolisches Idol verwandelt hat, welches die unsinnigen Träume und die verbrecherischen Versuche der Revolutionsmänner von 1848 vertreten soll. Welch ein sonderbares und verhängnißvolles Schicksal! muß ich wiederholt ausrufen. Warum diesen Ruhm, oder vielmehr diese Schande bei der Nachwelt nach den schrecklichen Prüfungen, die Beethoven im Leben zu bestehen hatte? Mußten die Deutschen so das Andenken eines Landsmannes ehren, auf den sie mit Recht so stolz sind, und der außer der unsterblichen Erbschaft seiner Werke der Welt das Beispiel eines vorwurfsfreien Lebens in reinster Tugend hinterlassen hat! Man hat sich unterstanden, auf ein Spiel der Phantasie, auf eine unschuldige Thorheit, die aus dem Lesen der Alten entsprungen, zu fußen, um einen Menschen als Revolutionär und Atheisten hinzustellen, der alles, selbst das Joch seiner erbärmlichen Verwandten ohne Murren ertrug, der mit eigner Hand die Worte abschrieb, um sie immer vor Augen zu haben, durch welche in allen Religionen die Eigenschaften des höchsten Wesens dargelegt werden.

Man hat sich noch mehr erdreistet, man ist bis zu so handgreiflichem Unsinn gegangen, daß man gewissen Combinationen von Tönen — ob sie musikalisch schön oder häßlich sind, ist hier gleichgültig — die Möglichkeit zugeschrieben, politische und philosophische Ideen zu verherrlichen und den

Völkern wahrzusagen! Wahrhaftig man muß vor der menschlichen Vernunft erröthen, daß sie so tief sinken kann, und man steht an zu beweisen, daß zweimal zwei vier ist, oder was auf eins hinausläuft, daß die Musik nicht erzählen, denken und schließen, erörtern, lehren, vorhersehen oder vorhersagen kann. Wenn man einen Freund auch nur zu Tisch bitten wollte, so wäre das unmöglich, wenn die Einladung in Noten oder auf dem Klavier übermacht werden sollte. Die Musik ist nur unter der Bedingung eine Universalsprache geworden, daß sie eine unpersönliche und nicht an den Verstand gerichtete Sprache bleibe. Sie wendet sich an den Menschen, ohne Unterschied der unzähligen Besonderheiten der Menschen unter einander; sie drückt den Zustand der Seelen aus, nicht den Zustand der Geister, und wenn beide allerdings sich an sich auf einander beziehen, wie Ursache und Wirkung, so fehlt ihnen doch im musikalischen Ausdruck jede Verbindung, weil in der Musik nothwendig alles Causale verschwindet. Diese Unmöglichkeit, logisch zu sein, ist die negative Eigenschaft und zugleich das schönste Vorrecht einer Kunst, welche uns mehr entzückt und tröstet als jede andere, denn sie allein verschafft uns das zwar nur kurze, aber vollständige Vergessen der Wirklichkeit und unsrer selbst, jenes Vergessen, dessen auch die Glücklichsten bedürfen, um sich in ihrem Glücke nicht zu langweilen, die Unglücklichen, um ihren Kummer zu lindern, alle um sich der drückenden Last des Daseins zu entziehen, wenn auch nur auf Stunden oder auf Minuten.

Die Musik drückt alle zärtlichen und liebevollen Gefühle, alle Sympathien der Seele aus, aber sie hat auch Töne, oder wenigstens Analogien für die Empfindungen der Abneigung und die Leidenschaften des Hasses. Sie giebt unter andern, wenn man es von ihr verlangt, ein Bild des blinden Wahnsinns, der rasenden Wuth. In diesem mögen allerdings manche Individuen sich wieder erkennen, sie werden die Musik

mit dem Trieb in ihrem Innern in Beziehung bringen, der in ihnen die Leidenschaften des Wahnsinns und der rasenden Wuth erzeugt; sie werden dann diese Musik republikanisch oder demokratisch, socialistisch oder communistisch nennen: aber dies wird immer nur ein lächerlicher Irrthum oder eine grobe Marktschreierei bleiben. Sie können die Musik so taufen, aber diese Kunst wird nie und auf keine Weise den Haß der natürlichen und gesellschaftlichen Ungleichheit der Menschen ausdrücken, den Stolz, der über die niedrige Lage seines Daseins mit den Zähnen knirscht, den Durst nach Plünderung, die ungeduldige Erwartung des Augenblicks, wo man das Thier loslassen wird, das durch die Vorsicht des Menschen gegen sich selbst gebunden und geknebelt ist. Mit einem Wort, die Musik wird niemals das Warum der Wuth, welche sie ausdrückt, aussprechen.

Als ich mich im Jahre 1852 entschloß, über Beethoven zu schreiben, ließ ich mir die neuen Werke kommen, welche irgendeine Beziehung auf meinen Gegenstand hatten. Es wurde mir unter anderm auch eine französische Brochüre zugeschickt: „La foi nouvelle, cherchée dans l'art de Rembrandt à Beethoven" (Paris 1850), ohne Namen des Verfassers. Weder die Ideen noch der Stil scheinen mir französischen Ursprungs zu sein. Es herrscht darin, wie Scudo sagt, ein dunkles Umherschweifen, etwas Wolkiges und Sibyllinisches, mit Sentimentalem und Neologischem gemischt. Es scheint das Erzeugniß eines schwachen und überspannten Kopfes zu sein, den die Lehren des Socialismus verdüstert haben und der durch die Anwendung dieser Lehren auf Malerei und Musik vollends verdreht geworden ist. Der Verfasser mag sich selbst durch folgende Aeußerungen schildern und empfehlen:

„Beethoven hat sich niemals entschlossen, irgendeinen Theil seines Selbst aufzuopfern. Aus diesem Grunde hat er die Harmonie gefunden. Das Verhängniß seiner Zeit hat

ihn gezwungen, nichts anderes als Musiker zu sein; aber sein Herz hat immer gegen dieses Opfer der menschlichen Kräfte protestirt. Eine Thätigkeit mit entfernter und indirecter Wirkung, wie sie seine Musik ausübt, befriedigte ihn nicht; er hätte lieber direct in der Fülle seines Selbst gewirkt. Da er der Ausbreitung beraubt war, die der Mensch nur in einer freien Gesellschaft haben könnte, so hat er alles für seine Kunst aufbehalten. Seine Werke sind dadurch so rein menschlich geworden, daß sie über die Nationalität hinausschreiten und bei allen Zuhörern eine individuelle Thätigkeit hervorrufen."

„Die Deutschen hören darin ihren Traum, die Franzosen die Wirklichkeit: — ein wohlbegründeter tiefer Unterschied zwischen diesen beiden Nationen."

„Nur die Vermählung der beiden Völker in den Werken dieses Genies kann den vollen Sinn und die Bedeutung seiner Musik ergeben."

„Als rein menschliches Genie empfand Beethoven es hart, keine Gesellschaft zu haben; deshalb schuf er sich selbst eine, welche der menschlichen Gesellschaft zum Muster dienen wird; denn er bleibt ganz in seiner Kunst und behält darin so sehr die Intention zu wirken, daß diese ideale Gesellschaft immer mehr und mehr in die Wirklichkeit tritt."

„Er hat uns gelehrt, welcher Art die Seeleneinheit in der neuern Zeit sein kann, aus wie viel verschiedenen und consonirenden Stimmen sie besteht, und wie er durch die Disciplin und Oekonomie dieser innern Welt jene großen harmonischen Werke zu Stande brachte, welche die Bilder der künftigen Gesellschaft sind."

„Nichts ist wahrer als Beethoven's Melodie, sie ist die Melodie des Lebens, die Stimme der Wahrheit, eine untrügliche Stimme, die eine neue Welt schaffen und die falsche zertrümmern wird. Schätze ewiger Wahrheiten, die sich nur aufrichtigen und reinen Menschen enthüllen."

„Da er aus dem Volke geboren, so singt das Volk in ihm, obgleich er dem Volke unbekannt ist. Als ein Geist, der sich nicht vertrug mit den Menschen, unter denen er lebte, fand er in den Stürmen seiner unglücklichen Liebe, den Leiden seines physischen Uebels und der socialen Ungerechtigkeit, die ihn umgab, die Harmonien einer wahrhaften Welt, die noch nicht vorhanden ist.“

„Seine Stimme ist wie die Trompete, vor welcher die Mauern von Jericho fielen, sie erschüttert die Citadellen und die Bastillen, diese Musik, welche in jedem Menschenherzen den Trieb heroischer Hingebung wach ruft.“

Von Weber sagt der Verfasser: „Wenn er auch nicht so auf den menschlichen Gefühlen beruht wie Mozart und Beethoven, so gibt er doch die unvereinigten Stimmen der neuern Seele wieder, der Natur gegenüber, welche ebenfalls ein Verein, eine Harmonie ist. Dieser seltsame Charakter hat selbst diejenigen ergriffen, welche nicht gestrebt haben, den Sinn seiner Musik zu durchdringen.“

Und weshalb ist Weber's Musik nicht in den menschlichen Gefühlen begründet, und warum hat seine Musik einen seltsamen Charakter? Weil Weber nicht aus dem Volke stammte, sondern von Adel war!

„Das Finale der C-moll-Symphonie ist eine der größten Thaten der Menschheit: es ist die Entfaltung des modernen Menschen in der Wahrheit und in dem Sieg. Dieses Triumphwerk hat Jahrhunderte von Unentschiedenheit gerächt. Verschwunden die Schleier, verschwunden die Larven! Die Tyrannei ist überwunden, die Heersäule des freien Geistes, die feurige Heersäule erschließt die Zukunft.“

„Diese Werke sind mehr als die Werke eines Individuums: sie sind die Stimme des Menschengeschlechts in einer Sprache, die keine Grenzen mehr hat.“

„Welch ein prachtvoller und überraschender Schluß! Er

endigt nicht mit einer Fanfare, sondern mit dem Jubel der neuen Welt.“

Wenn der anonyme Verfasser dieser Broschüre ein Franzose ist, woran ich indessen sehr zweifle, so hat er sich jedenfalls in Deutschland in die Mysterien der Auslegung einweihen lassen und die Weihe von Richard Wagner oder von einem seiner Schüler erhalten, denn diese Ausleger nähren sich alle von einem und demselben Ideenvorrath und führen alle eine und dieselbe Sprache. Alle erwarten die Heilung der kranken Welt oder die Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft von den Beethoven'schen Symphonien, welche jene Heilung voraussagen und sie erfüllen werden.

Der arme Tollhäusler, dessen Unsinn wir soeben gelesen, ist wenigstens aufrichtig, er spricht aus aufrichtiger Seele, er gehört nicht zu den Leitern, sondern zu den Geleiteten, ein verschämtes Schaf jener Heerde, deren Leithämmel über ihre Thaten Brief und Siegel ausstellen. Ich glaube selbst, daß der namenlose Verfasser ein wahres Gefühl für Musik besitzt, die er übrigens nach seinem Geständniß niemals gelernt hat. Folgende zwei Stellen haben mich überrascht.

„Welche Erhabenheit in dem Gewitter der Pastoralsymphonie! Die Klageseufzer der Bäume, der Schrecken der Menschenstimmen, die Wuth des Orkans bleiben darin stets harmonisch.“ — Ist es nicht viel für einen, der nichts von der Musik versteht, die Töne von Menschenstimmen in diesem Satz entdeckt zu haben? Andere gelehrte Kritiker haben nicht so gut gehört. Die andere Stelle enthält für einen Schriftsteller seiner Farbe ein noch merkwürdigeres Geständniß:

„Beethoven konnte nicht erstickt werden; er wurde auf sich selbst in den weitesten Kreis der individuellen Harmonie beschränkt. Allein so weit dieser Kreis auch sei, immer bleibt es ein naturwidriger Zustand, auf sich allein beschränkt zu sein.“

Bald nach dieser Broschüre erhielt ich ein deutsches Buch: „Das Kunstwerk der Zukunft", von Richard Wagner selbst, der vorzugsweise der Mann der Zukunft ist, der Vater und das Haupt der Schule der Ausleger, deren übrige Schriftsteller nur das Echo, die Umschreibung oder der Commentar von Wagner sind, dessen Vorläufer Beethoven war, wie wir sehen werden. Um denen, welche den Namen Wagner's gehört haben, ohne ihn und seine Leistungen zu kennen, eine vollständige Vorstellung zu geben, müßte man ein ganzes Buch schreiben und ihn als Reformator der dramatischen Kunst, als Theoretiker, als didaktischen und polemischen Schriftsteller, als Philosophen, Dichter und Componisten seiner eigenen Stücke studiren. Gott bewahre mich vor einer solchen Aufgabe! Mich geht Wagner nur als Ausleger von Beethoven etwas an; aber um ihn auch nur in dieser accessorischen Beziehung kenntlich zu machen, ist es nothwendig, einige Grundzüge seiner Reform anzudeuten, die sich nicht blos auf die Musik und auf das Drama, sondern auf alles Erdenkbare erstreckt. Ich will Wagner's Ansichten in weniger Worten zusammenfassen, als er Seiten gebraucht hat, sie auseinander zu setzen. Die Arbeit wird leicht sein, denn die fabelhafte Schwulst, ich möchte sagen die Wassersucht seines Stils, dient nur dazu, ein häßliches Gerippe zu bekleiden, nämlich die völlige Thorheit der Ideen und den gänzlichen Mangel an logischer Durchführung, an factischen Beweisen, an Wahrheit und an gesundem Menschenverstand.

Die ganze Lehre vom Kunstwerk der Zukunft geht auf zwei Stelzen einher, einer philosophischen und einer praktischen. Die erstere ist der Doctor Feuerbach, dem das Buch gewidmet ist, der Gründer oder Erneuerer einer Religion, in welcher der Mensch an die Stelle Gottes tritt: nicht der Mensch, den wir alle kennen, das Geschöpf voll Schwäche, Leidenschaft und Elend, der unaufhörlich gegen das Böse in

ihm und außer ihm kämpft, eine beklagenswerthe Brut: sondern der Mensch, der frisch aus der Werkstatt des Doctors hervorgegangen ist, schön, stark, vergöttlicht, weil wahrhaft göttlich, ganz Weisheit und Glück im Innern, nach außen ganz Verleugnung seiner selbst, ganz Aufopferung und Liebe für seines gleichen. Es leuchtet ein, daß der Mensch des Doctor Feuerbach millionenmal mehr werth ist, als der Mensch des lieben Gottes. Nun wird der Mensch unfehlbar jene Vollkommenheit und noch weit mehr erreichen, sobald es keine Religion, keine Regierung, kein Eigenthum, keinen Staat, keine Nationalität, keine Familie mehr geben wird. Das ist die philosophische Stelze; sie ist sehr fest! Die praktische sind die Griechen, bei denen der schöne, starke, freie, mit einem Wort der göttliche Mensch schon erschienen war. Indeß, wenn ich mich recht erinnere, hatten sie Götter und Sklaven. Die Griechen waren ferner die einzigen von allen Völkern, welche die menschliche Kunst besaßen, die wahre und vollständige Kunst, die, naturgemäß aus dem Volke hervorgegangen, sich in ihrer Tragödie verwirklichte. Als sich die Kunst nachher theilte, verderbten sich die Poesie, die Musik und die Tanzkunst, sowie die Schauspielkunst, Baukunst, Malerei und Bildhauerkunst: sie befleckten sich so arg mit Egoismus und Lüge, daß sämmtliche Kunsterzeugnisse im allgemeinen von den Griechen bis auf Wagner ausschließlich in die Polterkammer gestellt und durch das Kunstwerk der Zukunft ersetzt werden müssen. Die Poesie, die Musik und die Tanzkunst müssen sich einander vernichten und untergehen, um unter neuen Bedingungen ihres Daseins wieder aufzuleben und als ein alleiniges Ganzes von nun an nur ein unzertrennliches Gesammtleben zu führen. Also auf der einen Seite kein Gott, keine Regierung, keine Gesetze noch andere Schranken mehr; auf der andern keine Oper, keine Symphonie, keine Stücke, worin gesungen, keine, worin gesprochen,

keine, worin getanzt wird; keine Literatur, keine Malerei, keine Bildhauerkunst mehr: das erhabene menschliche Kunstwerk hat alles verschlungen. Nur der Architektur widerfährt Gnade: Wagner theilt ihr die Aufgabe zu, von jetzt an alle ihre Kräfte mit Hülfe von Decorationsmalern und Ornamentenbildhauern auf den Bau der Gebäude zu verwenden, in denen das Drama der Zukunft, von welchem dem Publikum im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ bereits Proben gegeben sind, auf würdige Weise aufgeführt werden könne.

Ich fürchte nicht, daß man mir vorwerfe, Wagner's Ideen durch diese kurze Uebersicht irgendwie entstellt zu haben. Ich bin so genau wie möglich gewesen. Ist es hiernach zu verwundern, daß Franz Liszt, der Freund, Protector und Schüler Wagner's, das Lob des Meisters in einer Phantasie von poetischer Prosa gesungen hat, die eben so bunt und wunderlich ist, als irgendeine seiner musikalischen Phantasien. Hört einmal Folgendes, ihr Bewunderer des gewaltigen Pianisten:

„Da erstand eine glühende Phantasie, ein außergewöhnliches Genie, das bestimmt war, einen doppelten Kranz von Flammen und Gold zu tragen; es träumte voll Ehrgeiz, wie die Dichter träumen, einen solchen Fortschritt, der, wenn es je der Kunst vergönnt ist, ihn zu verwirklichen und der menschlichen Gesellschaft, ihn zu genießen, nur in einer Zeit gelingen kann, wo das Publikum nicht mehr aus jener schwankenden, langweiligen, zerstreuten, unwissenden, anspruchsvollen Masse bestehen wird, die heutzutage in die Säle der Schauspielhäuser kommt, um Urtheile zu sprechen und Gesetze zu dictiren, welche die Kühnsten kaum zu übertreten wagen.“

Immer Berufungen auf die Zukunft! Liszt gibt freilich keine chronologische Andeutung darüber, aber Wagner selbst stellt den Zeitpunkt auf die Epoche fest, „wo es keine Politik mehr geben wird, wo die Staaten werden aufgehört haben.“

Auf diese Aussicht hin dürfte freilich das Publikum des Dramas der Zukunft lange auf sich warten lassen.

Was ist denn nun aber eigentlich das Drama der Zukunft? werden die Leser fragen; was sind Tannhäuser und Lohengrin? Erklären sie uns das doch ein wenig in der verständlichen Sprache der Gegenwart. Ich habe leider nicht das Glück gehabt, diese Wunder zu sehen und zu hören: ich kann die Neugierde der Leser nur durch Urtheile vertrauenswürdiger Männer, wie z. B. Scudo und der Wohlbekannte, befriedigen. Nach ihrer Meinung hat nie ein Berg mit mehr prahlendem Lärm eine misgestaltetere Maus geboren. Das Drama der Zukunft ist zum Theil nur die Wiedererweckung der ganz vergessenen uralten Vergangenheit. Wagner wollte Gluck noch überbieten und das Drama auf seinen Ausgangspunkt zurückführen, auf die florentinische Melopöe von Peri, Caccini und Monteverde, die ebenfalls behaupteten, die griechische Tragödie wiedergeboren zu haben. In dem Drama der Zukunft gibt es weder Arien noch Duette noch Gesammtstücke, welche getrennte und verschiedene Nummern bilden, wie in den bisherigen Opern; eine eigentliche Gesangmelodie gibt es auch nicht darin; alles das wird durch eine fortwährende declamatorische Erzählung ergänzt, und Componist und Dichter strengen sich an, ihr andere Formen als die des gewöhnlichen Recitativs zu geben, wie ich selbst und jeder schon aus einigen Bruchstücken aus Tannhäuser und Lohengrin ersehen kann. Wagner hält diese Recitation für die natürliche und ursprüngliche Melodie der Menschenstimme; die Melodie, wie wir sie verstehen, gehört nach ihm der Instrumental- und Tanzmusik an. Dagegen ist sein Orchester so zahlreich, so voll Blech und so lärmend wie möglich und bildet mit den Chören die einzige wahre Musik im Drama der Zukunft, im Drama der Menschheit,

das wahrscheinlich deshalb so benannt wird, weil der menschliche Gesang daraus verbannt wird.

Nach Wagner konnte die Instrumentalmusik ebenso wenig wie die Oper, es vermeiden, in den Egoismus und das Verderbniß zu verfallen, welche die einseitige Entwickelung der drei Künste nach sich ziehen. Die Harmonie, das Grundelement der Musik, zur Wirkung durch den Geist des Christenthums aufgerufen, entsprach während der Jahrhunderte, wo dieser Geist herrschte, der unbestimmten Sehnsucht der Seele nach dem Unendlichen, welches sie weder fassen noch begreifen konnte, nach einem Gott, der nicht existirte. Die reine Musik genügte sich damals selbst, sie drückte alles aus, was sie zu sagen hatte, und die Worte thaten dabei nichts zur Sache. Aber sobald der Mensch das Joch des altväterlichen Glaubens abgeschüttelt und erkannt hatte, daß es keinen andern Gott gebe als ihn selbst, noch andere Gesetze als seine Bedürfnisse, so wurde die Instrumentalmusik für ihn ein Meer ohne Ufer und ohne Grund, eine Tiefe, aus welcher allerdings tausend prophetische Stimmen aufstiegen, aber die niemals ihr letztes Wort sprach. Der Künstler mochte in allen Richtungen dies unendliche Element durcheilen, er fand kein Ziel, keine Uebung für seinen Willen, keinen bestimmten Zweck für den neuen Aufschwung seines Innern. Die Musik war also gefangen in ihrer Freiheit; sie erwartete ihre Befreiung, wie ihre ebenfalls gefangenen Schwestern, die Poesie und die Tanzkunst, die gefangen waren, weil sie alle drei eine von der andern unabhängig sein wollten. Da erschien ein Held: er trug die moderne Weltseele, die Bedürfnisse und die Sehnsucht der ganzen Menschheit in sich, und er befreite die Musik. Der Held war Beethoven. Als kühnerer und geschickterer Schiffer als alle die andern unternahm er nach und nach acht Entdeckungsreisen auf diesem Meere der Harmonie, dessen Grenzen er trotz des allgemeinen

Glaubens ahnte. Von jeder Entdeckungsreise bringt er irgendeine menschenbeglückende Entdeckung und unbekannte Kunstschätze mit, aber der Hauptzweck bleibt noch unerreicht: Beethoven hat noch kein Land gefunden. Vor seinem Tode entschließt sich der große Entdecker zu einer neunten und letzten Reise. Er baut sich ein ungeheures Schiff, viel größer als seine frühern; er rüstet es aus mit allem möglichen Takelwerk und Rüstzeug, er armirt es kriegerisch und steuert mit vollen Segeln Regionen zu, deren Dasein vor ihm niemand geahnt hatte. Er dringt bis zu den letzten Grenzen des unendlichen Elements vor und siehe da! er erblickt das so lange gesuchte, das ersehnte Ufer. Als neuer Christoph Columbus entdeckt er eine andere neue Welt, die Welt der Zukunft, und im Entzücken seiner Seele ruft er aus: „Freude"! und dies Wort, das erste, das er ausspricht, ist die Befreiung der Musik, die bis dahin in ihren Elementen gefangen war, jetzt aber frei geworden und auf die Höhe der menschlichen universalen Kunst gehoben ist! — Ist das nicht schön? So ist also die neunte Symphonie eine menschenbeglückende That ohne Beispiel in der Geschichte; einmal vollbracht, darf sie sich in der Dauer der Jahrhunderte nicht wiederholen, nach der neunten Symphonie ist keine Instrumentalmusik mehr möglich; nur das Kunstwerk der Zukunft folgt unmittelbar darauf. Beethoven war also der Vorläufer Wagner's und die neunte Symphonie war der Morgenstern, welcher die Sonne jenes Kunstwerks verkündete: er selbst mußte in den Strahlen derselben verschwinden, sowie alle frühern Sterne, welche die Nacht der Kunst von den Griechen bis auf den großen Reformator aller Dinge erleuchteten. Und es gibt noch Thoren, fügt Wagner hinzu, welche fortfahren, Symphonien zu schreiben, ohne nur im geringsten zu ahnen, daß die letzte bereits geschrieben ist.

Ist es nicht seltsam, daß zwei Leute, die sich so wenig

einander gleichen, wie Wagner und ich, über einen Punkt von höchster Wichtigkeit ganz einig sind? Ich sagte vor funfzehn Jahren in meiner Biographie Mozart's über die Symphonie mit Chören von Beethoven und über eine andere von Berlioz: „So durchlaufen die Grundsätze der neuen Theorie, zu ihren äußersten Consequenzen getrieben, den fehlerhaften Cirkel ganz und gar, welcher die Symphonie ganz einfach zu dem gesungenen Drama zurückführt.“ Es ist noch außerordentlicher, daß Wagner und ich eins und dasselbe in ganz entgegengesetzter Absicht gesagt haben: er, um mit einem Schlag die Instrumentalmusik zu vernichten, ich, weil ich ihre Erhaltung wünschte.

Herr Brendel, Redacteur einer musikalischen Zeitung in Leipzig und Verfasser einer „Geschichte der Musik“, die 1852 erschien, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, Wagner's Lehren zu verbreiten, jedoch modificirt und nach seinen Ansichten verbessert, weil sie sonst selbst für die deutschen Enthusiasten zu schwer zu verdauen gewesen wären. Zwei Jahre später erschien ein zweiter Band: „Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft.“ Jene Brendel'sche Geschichte der Musik ist ein sonderbares Ding. Sie enthält 22 Vorlesungen in einem Bande von 546 Seiten. Keine Kupfertafeln, keine Texte oder Notenbeispiele, keine technischen Erklärungen, mit einem Wort nichts Praktisches. Vollkommen unnütz für die Kenner der Geschichte der Musik, kann dieses Buch diejenigen, welche sie nicht kennen, in nichts belehren, ausgenommen, daß es die Biographien einiger Musiker mittheilt. Uebrigens beurtheilt Herr Brendel, als Mann von Talent und Geist, die Musiker und ihre Werke, die Menschen und die Thaten bis einschließlich auf Mozart ungefähr ebenso, wie andere Schriftsteller und ich selbst gethan habe. Er ist so artig, mir sehr schmeichelhafte Lobsprüche zu ertheilen und meine Biographie Mozart's ein Meisterwerk zu

nennen. Ich bin ihm sehr dankbar dafür, aber dieses Gefühl der Dankbarkeit kann meine Meinung nicht ändern, noch Einfluß auf meine Sprache haben. Sobald Herr Brendel auf Beethoven kommt, erkennt er ihn für den Repräsentanten des modernen musikalischen Geistes an, was sehr wahr ist und auch bei andern großen Componisten unsers Jahrhunderts wahr sein würde. Er stellt dann eine geistreiche und ebenfalls in mehreren Beziehungen annehmbare Vergleichung zwischen Haydn, Mozart und Beethoven an, dann überläßt er sich aber nach und nach den socialistischen und radicalen Ideen und stößt auf seiner Fahrt gegen die neunte Symphonie von Beethoven, welche das Symbol dieser Ideen bei seinen Landsleuten ist. Von dem Augenblick an verfällt Brendel in die Auslegungskunst und macht auf den Leser, man kann es nicht anders sagen, den Eindruck eines Monomanen, der nach stundenlanger vernünftiger und logischer Rede auf einmal durch einige Worte, die weder Sinn noch Verstand haben, das Uebel verräth, an welchem er leidet. Man höre:

„Man ist diesem Werke (der neunten Symphonie) neuerdings näher getreten und die unermeßliche Bedeutung desselben hat sich der Ahnung bemächtigt, aber seine Grundbedeutung ist noch nicht ausgesprochen worden. Bevor wir zu Erfassung derselben übergehen, ist eine Verständigung über mehrere innere und äußere Eigenthümlichkeiten der Composition nothwendig. Was zunächst das Technische, insbesondere die Art der Darstellung betrifft, so bin ich der Ansicht, daß sich Beethoven, namentlich hinsichtlich des letzten Satzes, total vergriffen hat, sodaß Geist und Stoff, Inhalt und Form nicht sich decken, sondern im Gegentheil auseinander fallen. Man muß über die äußere Darstellung hinausgehen, das was Beethoven sagen wollte, aber nicht entsprechend gesagt hat, erkennen, bevor man den Geist erfaßt. Der Weg geht nicht durch das Erscheinende hindurch zum Verständniß des

Innern, sondern das Letztere muß sich in geweihter Stunde erschließen und von ihm aus das Aeußere (also die Partitur!) begriffen werden. Es ist rein geistige Musik, nicht mehr eine, deren Inhalt vollständig im Gebiet des Klanges zur Erscheinung kommt."

„Wenn die neunte Symphonie nach dieser Methode studirt, durchdrungen und ausgelegt wird, so erscheint sie unfehlbar als die größte That der Geschichte seit der Gründung des Christenthums und als das künftige Evangelium der Menschheit."

Wenn ich Herrn Brendel recht verstanden habe und er sich selbst verstanden hat, was sehr zweifelhaft ist, so liegt der humanitarische und prophetische Sinn der neunten Symphonie nicht in ihren Noten: man muß ihn anderswo suchen. Wo, das sagt der Verfasser nicht; hat man ihn aber irgendwo gefunden, so wird man sehen, daß die Noten darauf passen, obgleich von anderer Seite die Form des Werks mit seinem Inhalt nicht übereinstimmt. Da, wiederum von anderer Seite betrachtet, diese Musik rein geistig ist und über das Gebiet der Töne hinausgeht, so ist es klar, daß man sie mit etwas anderm als mit dem Ohr beurtheilen muß!

Verwünschter Unsinn! Da sind mir doch die Auslegungen Wagner's und Griepenkerl's noch lieber; sie sind viel poetischer. Wagner hat auch das Verdienst, bei weitem aufrichtiger zu sein als Brendel. Der eine nennt immer die Dinge bei ihrem Namen, der andere verliert sich in unendliche Umschreibungen, um den eigentlichen Ausdruck zu umgehen. Wagner leugnet Gott; Brendel beschränkt sich darauf, ihn mit Stillschweigen zu übergehen und über das Wort Religion einige Zweideutigkeiten hervorzubringen. Wagner fordert die Völker laut auf, noch einmal durch das Rothe Meer zu gehen, wenn das Heil von Israel es verlangt; Brendel spielt nur auf Umstände an, welche diesen Durchgang vielleicht nöthig machen könnten; mit einem Wort, der

erstere raisonnirt aus der Ferne, unter dem Schutz der Fremde, der andere hält seine historischen Vorlesungen in Leipzig, einer Stadt im Königreich Sachsen, und muß der Polizei gegenüber gewisse Rücksichten nehmen. Auch der Unterschied besteht zwischen Brendel und Wagner, daß dieser alle Musik vor ihm, nur Beethoven seinen Vorläufer ausgenommen, verdammt, was jener nicht thut. Brendel läßt jedem Gerechtigkeit widerfahren; er behauptet, daß Palestrina, Monteverde, Scarlatti, Leo, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven für ihre Zeit gut gewesen sind, aber er setzt hinzu, daß ihre Zeit unwiederbringlich vorüber ist. Außer den Rücksichten, die er auf die großen Componisten der Vergangenheit bis auf Cherubini, Mehul und Spontini nimmt, glaubt er keine weitere Verbindlichkeit gegen andere spätere und nicht weniger berühmte Tonkünstler zu haben. Rossini war nach Brendel der Componist einer jämmerlichen Zeit von 1815 bis 1830, einer Zeit, wo es keine Revolutionen, keine Putsche, keine Barrikaden gab; auch ist der Componist des Barbiers von Sevilla vergessen und hat sich selbst überlebt. Von Weber, höchstens einem Tonkünstler zweiten Ranges, der die musikalische Romantik und eine falsche deutsche Nationalität repräsentirte, heißt es, daß seine schönen Tage vorüber sind; das Jahr 1848 hat ihn hinweg geschwemmt. Meyerbeer ist ein Künstler ohne Gewissen und Ehre, der die Textbücher nicht verdient, die er componirt hat, weil sie die Sache der Menschheit führen („die Hugenotten und der Prophet"). — O nein! Das große Verbrechen Meyerbeer's in den Augen der Zukunft ist, daß er in der Gegenwart von ganz Europa applaudirt wird. Wenn auf diese Weise Rossini, Weber und Meyerbeer geköpft sind, lieber Gott! was bleibt uns dann jetzt noch übrig? Es bleibt uns die Zukunft und die Hoffnung, der große Richard Wagner.

Herrn Brendel's Antwort, wenn er es für geeignet hält,

mir zu antworten, kann ich leicht errathen. Er wird sich mit einigen seiner Lieblingsausdrücke gegen mich waffnen, z. B. mit dem Hauptwort Standpunkt, mit dem Zeitwort wurzeln u. s. w. Er wird sagen, daß ich ganz und gar in der Vergangenheit wurzele, daß mein Standpunkt ein längst überwundener ist, und daß ich überdies einer barbarischen Nation angehöre. Nun in letzterer Beziehung wird er dann die Wahrheit sagen. Ich gestehe es, die Russen sind noch nicht so weit vorgeschritten, um in dem großen Kunstwerk der Zukunft etwas anderes, als eine ernsthafte Narrheit zu sehen, deren Erfolg in der Praxis die Neutralisation oder vielmehr die Vernichtung der Künste durch sich selbst sein würde. Wir wollen nicht, daß Corneille und Molière, Shakespeare und Schiller, Raphael und Canova, Mozart und Beethoven, Weber und Mendelssohn, Sontag und Taglioni, Romberg und Paganini sterben sollen, um in der Person des Central-Individuums, das sie heutzutage alle zu ersetzen beansprucht, wieder aufzuleben und sich damit zu verschmelzen. Als Feinschmecker von Natur werden wir immer eine Mahlzeit von sechs trefflichen Gerichten dem berüchtigten chinesischen Ragout vorziehen, dem Gemisch von allem Flüssigen und Festen, das zur Bereitung des Mahls gedient hat.

Jetzt wissen meine Leser so gut wie ich, was die neuen Adepten und Ausleger Beethoven's sind, die, wie so viele andere Phantasten ähnlicher Art, aus der Zersetzung der religiösen, philosophischen und socialen Ideen hervorgegangen sind, denen Deutschland im zweiten Viertel unsers Jahrhunderts verfallen war, und deren widerliche Früchte das Jahr 1848 gereift und verbreitet hat. So unglaublich auch Richard Wagner scheint, so ist er doch keine vereinzelte und ursachlose Erscheinung, die außerhalb des Mediums stände, das ihn erzeugt hat. Er schließt sich im Gegentheil auf ganz consequente Weise der Gesammtheit der Lehren an, welche gewisse

Philosophen und Schriftsteller in Deutschland bekennen. Hoffen wir, daß eine so vollständige Verfinsterung der menschlichen Vernunft und des menschlichen Gewissens nicht von Dauer sei, und daß der Spiritualismus bald wieder auf diesem wissenschaftlichen Boden erblühen werde, auf welchem er früher seine eifrigsten Apostel und berühmtesten Verbreiter gefunden hat.

Der Wohlbekannte.

Ich erinnere mich, in Deutschland ein Irrenhaus besucht zu haben, das unter der Leitung eines berühmten Arztes stand. Narrheiten aller Art waren durch die Bewohner dieser großen Anstalt vertreten. Da waren Irre, die Gott leugneten, andere, die sich selbst für Götter hielten; ein Maler rühmte sich, den Personen auf seinen Gemälden die Sprache gegeben zu haben und verlangte, daß man seine Bilder höre, anstatt sie zu betrachten; ein Musiker componirte Sonaten zum Gebrauche beim Unterricht in der Geographie und Geschichte; ein ausgedienter Tanzmeister entwickelte in einem Rond-de-Jambe ein philosophisches System, „einen Kosmos von Ideen, deren Strahlen auf die Seele seiner Pirouetten zusammenfielen". Andere Narren griffen nach der Uhr oder der Dose des Fremden und behaupteten, er habe sie ihnen gestohlen, und wenn dieser ihnen entgegnete, diese Sachen seien sein rechtmäßiges Eigenthum, so nahmen sie dies für ein Eingeständniß an, denn nach ihrem Ausspruch ist das Eigenthum Diebstahl, anstatt mit andern ehrlichen Leuten zu sagen, daß der Diebstahl Eigenthum wird. In einem andern Saale hielt eine Gruppe ein Parlament oder einen Staatsrath und überließ sich ernsten Erörterungen Die einen hielten sich für Fürsten, die andern für Minister,

Generale oder auch Admirale. Ich näherte mich, um zu lauschen. Es handelte sich augenblicklich darum, die Interessen der Menschheit zu wahren, die durch irgendwelche Ereignisse bedroht waren, welche die Erdrosselung, die Polygamie und die Pest gefährdeten. Hiernach sollte man die Anthropophagie auf die neuere Civilisation anwenden, nicht als eigentliche Nahrung, aber durch Verwandlung des Menschenfleisches in Waare auf allen Märkten der alten und neuen Welt und durch Uebernahme des Jus belli und der strategischen Methoden der Cannibalen. Ich besuchte dann auch die Zellen der Tobsüchtigen und Angeketteten, wo ich ein Chor aus allen möglichen Tönen auf einen und denselben Text hörte, der nichts als Klagen und Schimpf- und Lästerworte gegen die Aufseher und den Director der Anstalt enthielt. Diese Unglücklichen fletschten die Zähne, rasselten mit ihren Ketten und forderten Gerechtigkeit. Sie verlangten im Namen der Menschenrechte die Erlaubniß, das Haus in Brand zu stecken, die Aerzte und die Aufseher zu erwürgen: dann würden sie auf der Stelle geheilt sein und das Hospital unter ihrer Leitung ein irdisches Paradies werden. Diese verschiedenen Kategorien von Irren konnte man dennoch auf zwei allgemeine Klassen von Irrsinn zurückführen; es waren entweder praktische Narren, die zu wirken glaubten, oder speculative Narren, welche Theorien erfanden, um ihre wahnsinnigen Vorstellungen rechtlich zu begründen und die geeigneten Mittel zu deren Ausführung aufzufinden. Unter den letztern entwickelten einige eine so umfassende Gelehrsamkeit und Beredsamkeit, vertieften sich so sehr in die Abstractionen und Formeln der Hegel'schen Philosophie, daß, wenn man sie gar nicht mehr hörte, man sie für Universitätsprofessoren oder große akademische Lichter hätte halten können, wenn sie die vorgeschriebene Kleidung der Anstalt nicht getragen hätten. Uebrigens betrachtete jeder von den hervorragenden Narren,

in seine fixe Idee gebannt und darin verknöchert, alle, die eine von der seinigen verschiedene Narrheit hatten, mit mitleidigem Bedauern. Der Gottesleugner machte sich sehr geistreich über den Tollen lustig, der sich selbst für einen Gott hielt, der Maler der redenden Gemälde verspottete den Componisten der historischen und geographischen Sonaten, und umgekehrt. Die politischen oder parlamentarischen Narren, die boshaftesten aber auch die feigsten von allen, schalten nicht nur die Feinde des Eigenthums und die Narren, die das Haus anstecken wollten, sondern sie hatten auch eine entsetzliche Furcht vor ihnen. Sie begriffen in ihren lichten Augenblicken, wie man mir versicherte, daß ihr Gebahren den Ideen der rasenden und zerstörungssüchtigen Tollen einen Schein von Recht gab oder sie wenigstens entschuldigte.

Als ich die Runde vollendet hatte, lud mich der Director der Anstalt auf sein Zimmer ein. Nach allem, was ich in diesen traurigen und zum Theil widrigen Räumen gesehen hatte, fühlte ich mich wahrhaft glücklich beim Eintritt in ein einfach aber elegant möblirtes Zimmer mit Büchern, Vögeln und ausländischen Pflanzen. Der Doctor, ein Mann in den besten Jahren, mit geistvollen und einnehmenden Zügen sowie feinen und vornehmen Manieren, unterhielt mich von seinen Kranken, der medicinischen und psychologischen Behandlung derselben, den Resultaten, die er bereits erreicht, und den noch glücklichern und entschiedenern, die er zu erzielen hoffte. Seine Ideen bekundeten den praktischen Gelehrten, seine Ausdrucksweise den Weltmann. Nach einer mehrstündigen Unterhaltung nahm ich Abschied von diesem ebenso rationalen als liebenswürdigen Arzte, dessen Belehrungen mich erfreut und erbaut hatten.

Der gute Doctor, die Bewohner seiner Anstalt, sein hübsch eingerichtetes Empfangszimmer, seine interessante und belehrende Unterhaltung fielen mir lebhaft ein, als ich nach

Durchstöberung von ganzen Bänden voll Schwulst und widrigen Excentricitäten über Musik auf ein Werk stieß, welches zu Leipzig im Jahre 1852 unter dem Titel: „Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler von einem Wohlbekannten" erschienen ist. Alles, was ich von dem Irrenarzt gesagt habe, läßt sich genau auf den Verfasser dieses Buchs anwenden, dessen Inhalt eine mächtige Reaction des gesunden Menschenverstandes auf dem Gebiete der musikalischen Kritik bekundet. Es ist deshalb auch mit wohlverdienter Gunst von den deutschen Musikern aufgenommen worden, welche der Schriften der Zukünftler überdrüssig waren, die gerade so belehrend für sie waren, als eine specielle Entomologie der Maikäfer. Die Musikalischen Briefe und die Fliegenden Blätter für Musik, die ihnen folgten, sind im Gegentheil ein rein praktisches Werk, in welchem der Wohlbekannte als kenntnißreicher Componist und Mann von Geist und Geschmack, eine Menge von musikalischen Fragen der Gegenwart bespricht. Er würdigt die Männer der Zukunft nach ihrem wahren Werth und bekämpft die Besessenen überall durch die Grundsätze, welche auf der Erfahrung der Jahrhunderte und dem Wesen der Kunst beruhen, und wenn er gezwungen ist, zuweilen an allbekannte Wahrheiten zu erinnern, so scheinen selbst diese heutzutage, wo sie verkannt und laut geleugnet werden, neu und vielen vielleicht sogar paradox, denn de la Palisse selbst würde dabei Gefahr laufen, für einen Sophisten gehalten zu werden. Der Stil des Verfassers überrascht und ergötzt die Leser ebenso wie die Gedanken, weil er ebenso klar und natürlich und dabei elegant ist. Der Wohlbekannte schreibt über alles sehr verständlich: er beschränkt sich mit so viel Maß des Ausdrucks auf den Gegenstand jedes Briefes, er sagt in wenig Worten so viel und dies so klar, daß man vortreffliches Französisch in vortreffliches Deutsch übersetzt zu lesen glaubt, im Ge-

gensatz zu gewissen französischen Büchern, die schlechten Uebersetzungen aus dem Deutschen gleichen. Ich kenne kein Werk über Musik, das den Dilettanten eine angenehmere Unterhaltung und, was wichtiger ist, den Musikern vom Fach eine nützlichere Lectüre darböte. Gewiß rechtfertigt der Verfasser das Prädicat, unter welchem er sich verbirgt: es kann nur ein ausgezeichneter und in ganz Deutschland wohl bekannter Componist sein. Er ist ein Freund von Weber und Mendelssohn gewesen und scheint mit Hektor Berlioz bekannt zu sein. Ich habe mich vergeblich bemüht, seinen Namen zu erfahren. Man kann indessen die Gründe errathen, die einen so verdienten Schriftsteller und einen so ehrenwerthen Mann bewegen, sich so sorgfältig zu verbergen. Vielleicht hat der blutige Schatten Kotzebue's den Wohlbekannten gewarnt, auf der Hut zu sein gegen die Fanatiker, gegen die Sand's neuer Art, welche heutzutage die musikalischen Ansichten mit politischen Glaubensbekenntnissen verwechseln und einen Verräther in jedem Musiker sehen, der nicht auf das Urtheil seiner Ohren verzichtet hat. Wie dem auch sei, das Incognito des Wohlbekannten thut mir leid, aber mindert in nichts die Dankbarkeit, die ich ihm nicht so sehr für die ohne Zweifel übertriebenen Lobsprüche schulde, mit denen er mich überhäuft, als für die kostbaren Belehrungen, die ich aus seinen Schriften geschöpft habe.

Ich will diejenigen Stellen, die sich direct auf meinen Gegenstand beziehen, hier anführen: das Kapitel, in welchem sie stehen, ist nach meinem Urtheil von allem, was die deutsche und französische Kritik über Beethoven sagt, das am richtigsten Gedachte und am freimüthigsten Ausgesprochene.

„Beethoven ging aus seiner zweiten in eine dritte Periode, aus der Epoche seines Glanzes in die seines Verfalls über. Sie ist in einigen seiner letzten Werke, in einigen Quartetten und

Messen, namentlich aber in seiner neunten Symphonie zu erkennen und — zu beklagen."

„Was auch seine verblendeten Verehrer, die alles an ihm vergöttern, zum Lobe und zur Erklärung der genannten Werke versucht und gethan haben, wie viele einzelne Schönheiten und Genieblitze auch sie noch enthalten, im ganzen machen sie keine rein befriedigende Wirkung mehr."

„Einzelne haben dies zuweilen schüchtern in Deutschland anzudeuten, kaum ganz auszusprechen gewagt, aber sofort wurden sie auch für unfähig erklärt, in die Tiefen seines Riesengeistes einzudringen. Neuerdings hat sich eine anerkennenswerthe Stimme, namentlich über die neunte Symphonie, aus Paris vernehmen lassen, wo Beethoven bekanntlich außerordentlich verehrt wird und wo seine Werke in der höchsten Vollkommenheit zur Aufführung kommen."

„Ich theile eine Stelle aus dem erwähnten Aufsatze mit, dem ich zum Theil beistimme, ohne die Uebertreibung zu verkennen: «Man findet in dieser seltsamen Schöpfung eines ermatteten Geistes weder jene so lieblichen, so anmuthigen Melodien, noch den so originellen erhabenen Stil, noch die so großartigen und schönen Gedanken, die ihn zu dem ersten und größten der Componisten gemacht haben. Sein bis dahin so vollkommener Geschmack ist nur noch die finstere Pedanterie eines talentlosen Contrapunktisten; die Glut, die sonst in seinen raschen Allegri leuchtete und blitzte und vom Scherzo bis zum Finale wie kochende Lava in prachtvollen Harmonien sich steigerte und ausbreitete, ist nur noch eine Reihe wechselnder und unverständlicher Dissonanzen; die sonst so heitern und originellen hübschen Themas seiner Menuets haben sich in unregelmäßige hüpfende Sprünge und unausführbare Cadenzen umgewandelt und sind nichts als machtlose Versuche, bisher in der Musik unbekannte Effecte zu erreichen.»"

„Diese Verirrungen des großen Geistes Beethoven's,

mehr aber noch die Verirrungen seiner blinden Verehrer, welche jenes Abweichen vom rechten Kunstwege nicht nur nicht tadeln, sondern sogar anpreisen, sind die Ursachen, daß der Einfluß Beethoven's auf die Folgezeit — kein günstiger gewesen ist. Wie die Kunst durch große Geister und Meister gefördert und ausgebildet, so wird sie durch hervorragende Männer auch allmählich auf Abwege geleitet und rückwärts gedrängt. Alle, die sich irgendwie hervorthun, aus der Menge heraustreten, im Guten und Schlechten ziehen stets eine Heerde Nachahmer nach, die leider immer dann besonders groß ist, wenn es etwas Mangelhaftes, Seltsames nachzuahmen gibt, weil es im ganzen leichter ist, etwas Mangelhaftes und Verkehrtes als etwas Vortreffliches, Vollkommenes zu thun."

„So ist es unendlich schwer, vielleicht unmöglich, das Große und Herrliche Beethoven's zu erreichen, sehr leicht ist es dagegen, Musikstücke so überlang auszuspinnen wie seine neunte Symphonie, Gedanken ohne melodischen Reiz zu erfinden, viele Stimmen zugleich, polyphon, reden zu lassen, unbekümmert, ob sie verstanden werden oder nicht, verwickelte Perioden zu bauen, harmonische Seltsamkeiten zu wagen oder barocke Instrumentationsbilder zusammenzusetzen, wenn dabei auf den Wohlklang keine Rücksicht genommen wird."

Diese wenigen Worte enthalten ein Urtheil über die neunte Symphonie, gegen welches die wahre Kritik nichts einwenden kann, weil es nicht auf ästhetische Betrachtungen oder Parteiansichten begründet ist, sondern auf technische Thatsachen, die für jeden gebildeten Musiker unbestreitbar und einleuchtend sind. Es ist übrigens zu bemerken, daß der Mann, welcher auf diese Weise den Misbrauch des polyphonen Stils verdammt, nicht etwa ein Cabaletten-Maestrino ist, sondern ein gelehrter deutscher Componist, der im Stande ist, Fugen und gute Fugen zu schreiben, wie er selbst in

einem seiner Briefe erklärt und woran man nicht zweifeln kann. Trotzdem missbilligt er sehr stark die Bachomanie, die seit einiger Zeit bei seinen Landsleuten herrscht. Er hat vollkommen recht. Im Krebsgang fortzuschreiten, von Mozart auf Bach, von der vollendeten und universalen Musik zu der unvollkommenen und scholastischen zurückzukehren, ist nicht vernunftgemäß; einen Contrast erzielt man freilich dadurch, aber auch zu gleicher Zeit ein Gegenstück zu den Zukünftlern, welche die Anmaßung haben, ihre Musik über die Gegenwart hinaus zu schieben und dem Geschmacke der zukünftigen Ohren anzupassen. Der Verfasser fährt darauf fort:

„Leider ist es in unsern Tagen so weit gekommen, daß man alle jene Verirrungen eines großen Geistes für Beethoven's Streben nach Fortschritt in der Musik, für das Betreten „neuer Bahnen", ja für die ersten Andeutungen zu einer künftigen erhabenern Musik ausgelegt und dargestellt und sie nicht allein nachgeahmt, sondern sie noch zu überbieten versucht hat. Man hat alles das, was in Beethoven's letzten Compositionen doch immer nur noch als Nebensache erscheint, zur Hauptsache gemacht und in ihm die Morgenröthe der Zukunftsmusik erkannt. Vorzugsweise hat man die düstern, zerrissenen, „weltschmerzlichen" Stimmungen und Gegenstände, die den unglücklichen großen Meister in seiner letzten Zeit vom Schicksale aufgedrungen wurden, für die besten, tiefsten oder höchsten, Stoffe der Instrumentalmusik gehalten."

„Solange Beethoven in seinem Gebiete, der Instrumentalmusik, schuf, an den von seinen Vorgängern Haydn und Mozart aufgefundenen und ausgebildeten Grundsätzen festhielt und nur die Mittel anwandte, die er mit Sicherheit und Leichtigkeit beherrschte, sich also völlig frei, von keiner technischen Fessel gehemmt, bewegen konnte, brachte er Werke

hervor, die bis heute als das Höchste, Herrlichste und Größte dastehen, das die Tonkunst geschaffen hat."

„Als er dagegen aus diesem Kreise heraustrat, in die Vocalmusik das Oratorium, die Messe oder gar in die eigentliche contrapunktische Kunst, die Fuge u. s. w., wie z. B. in einigen seiner Ouvertüren und Sonaten, als er über die Grundregeln der Kunst hinausging, der Musik mehr und anderes zumuthete, als sie überhaupt zu leisten vermag, wie das Aussprechen und Ausdrücken gar zu individueller Gedanken und kleiner schwacher Gefühlsnüancirungen, als er durch jede Stimme gleichsam einen Begriff verdeutlichen wollte, — verloren seine Compositionen die allgemeine Wahrheit, die durchsichtige Klarheit, die anmuthige Schönheit und damit wenigstens zum Theil ihre Wirkungskraft. Es traten die Fesseln erkennbar hervor, die ihm das Wort anlegte, wie in seinem „Christus am Oelberge" und in seinen Messen; man bemerkte seinen Mangel an technischer Gewandtheit wie in allen seinen Fugensätzen, denn die Mozart'sche Ungezwungenheit und der natürliche Stimmengang fehlen, oder er zeigte doch die Mangelhaftigkeit der Musik überhaupt, durch welche er der Welt zu detaillirt erzählen wollte, was in seinem Herzen und in seinem — Kopfe vorging. Dies vermag, wie er bewiesen hat, auch der größte Meister im Reiche der Töne nicht, und ebenso unmöglich ist es dem Hörer, eine solche Tonsprache zu verstehen."

Aus dieser letzten Stelle sehen wir, wie sehr der deutsche Kritiker in Bezug auf den fugirten Stil und auf die dritte Periode Beethoven's mit Fetis übereinstimmt. Als competente Richter und Sachverständige mußten Fetis und der Wohlbekannte nothwendig zu gleichen Folgerungen kommen.

Der Verfasser sah sich ebenso wie ich genöthigt, sich herabzulassen eine Wahrheit zu beweisen, die keines Beweises bedarf, nämlich die Wahrheit, daß die Musik als Sprache

des Gefühls und nicht des Verstandes niemals weder eine politische noch philosophische Farbe annehmen kann.

„Man möchte uns überreden", sagt er, „daß Beethoven demokratisch componirt habe. Wenn die Herren Demokraten das Ideal der demokratischen Musik in den dunkeln, verwirrten, unzusammenhängenden und unverständlichen Stellen der letzten Werke Beethoven's finden, so machen sie wahrlich sich selbst und ihrer Zukunftsmusik ein sehr schlechtes Compliment."

Der Wohlbekannte schließt seinen Artikel über Beethoven durch folgenden Ausspruch, den ich dem Nachdenken meiner Leser empfehle: „Was von dem Natürlichen, Schönen und Wahren abweicht, kann nie selbst das Natürliche, Wahre und Schöne sein."

Schluß.

Als ich an meiner Biographie von Mozart arbeitete, hatte ich keinen Grund anzunehmen, daß meine künftigen Leser sich in einheimische und fremde theilen würden. Ich schrieb über die Musik, die sich in einen Menschen verkörpert hatte, für die Tonkünstler und Kunstfreunde aller Länder und aller Klassen der Gesellschaft. Das neue Buch, das ich jetzt dem Urtheil des Publikums unterwerfe, ist nicht ganz so beschaffen. Es wendet sich specieller an meine Landsleute und ist an sich selbst ein Beweis von Patriotismus, der ziemlich selten bei den Schriftstellern sein dürfte, weil dieses Buch den ziemlich allgemeinen Erfolg meines ersten Werks gefährden oder gar vernichten kann.

Man sagt: alle Wahrheiten halten sich; aber man muß hinzusetzen: auch alle Lügen. In Deutschland z. B. sind die philosophischen Systeme ebenso wie die Revolutionen in Frankreich die ersten Hebel aller geistigen Bewegung. Die Ideen und die Sitten, die Literatur und die Kunst, alles nimmt bei den Deutschen die Farbe des philosophischen Systems, das im Schwung ist, bei den Franzosen der politischen Grundsätze, welche herrschen, an. So haben Philosophen, welche die Idee von Gott, diese ewige Grundlage der menschlichen Vernunft, verwerfen, die Musiker dahin gebracht, in

der Verleugnung der harmonischen Gesetze die künftigen Fortschritte einer Kunst zu sehen, deren Grundlage die Harmonie ist. So haben ferner die von dem Schwindel des Atheismus und des Communismus ergriffenen Revolutionsmänner, die Eiferer für das Unmögliche, auch für eine unmögliche Musik geschwärmt und sich selbst wiedergefunden in der Verwirrung einer Begeisterung, welche Alter und Leiden geschwächt hatten, welche das Ohr seit zehn Jahren nicht mehr leitete, und welche von seltsamen Blendwerken bis in ihren Quell getrübt wurde. Deshalb hatten die abgeschmackten und ungeheuerlichen Auslegungen der letzten Werke Beethoven's und die fanatische Bewunderung für diese Werke, „die nicht mit dem Ohr beurtheilt werden dürfen", wie Brendel sagt, ihre Berechtigung in Deutschland und haben sie noch. Aber auch bei uns in Rußland? Gewiß nicht; und dennoch ist die Beethovenomanie, die weit weniger zu entschuldigen ist, als die Bachomanie, von welcher der Wohlbekannte spricht, uns von unsern Nachbarn mitgetheilt worden. Wir haben Adepten, die nicht einmal wissen, warum man unter die Adepten geht, Dilettanten, die bei den letzten Quartetten Beethoven's außer sich gerathen und sich so sehr selbst täuschen, daß sie den Sinn da, wo keiner vorhanden ist, durchdrungen zu haben glauben, z. B. in der Stelle, die ich zuletzt angeführt habe, und in vielen andern ebenso wenig verständlichen. Man kann mir hier nicht einwenden, daß der Geschmack auch in der Musik verschieden sei. Diese Verschiedenheit hat, wie alle ähnlichen, die auf individuellem Geschmack beruhen, nothwendig ihre Grenzen. Liebhaber und Kenner sind nicht immer über die weibliche Schönheit einig, gerade so wenig wie über den Werth von Musikstücken; aber ich werde niemals glauben, daß der eine von ihnen unsern Schönheiten von kaukasischer Rasse eine Hottentottin oder eine Lappländerin oder gar ein Weib mit einem Gesicht, dessen

Züge und Ausdruck man gar nicht entwirren, in Wirklichkeit vorziehen könnte. Ebenso wenig kann ich glauben, daß ein Mensch, der auch nur in geringem Grade mit derjenigen Organisation begabt ist, welche den Musiker und Musikfreund erzeugt, jemals an dem Lächeln oder an den Grimassen der poetischen Chimäre Geschmack finden könne. Wenn er eine Melodie auf dem Accord der Tonica mit dem Dominantaccord begleiten hört, so wird jeder vorurtheilsfreie Zuhörer versucht sein, mit Ries auszurufen: „Es klingt ja infam falsch!“ Ist damit aber gesagt, daß es den Bewunderern der Chimäre an Aufrichtigkeit oder an Gehör fehle? Gott bewahre! Es ist sehr möglich, daß die Mehrzahl unter ihnen es ganz redlich meint. Aber sie täuschen sich selbst, sie verwechseln die wahre Bewunderung, das stets begründete und zu rechtfertigende Gefühl, es mag unwillkürlich oder reflectirt sein, mit einem andern Gefühle, das ihnen eingeimpft worden ist und Vernarrtheit heißt. Sie glauben an die Chimäre, weil die Deutschen, unsere Lehrer, daran glauben; aber sie vergessen oder wissen nicht, daß dieser Glaube der Deutschen in ihrem Lande, bei uns aber in nichts wurzelt. Deutschland hat seine besondern Arten von Schwindel. Durch Gelehrsamkeit, Universalität, Metaphysik, Grübelei über das Absolute geräth es manchmal in das absolut Abgeschmackte, wie ich meinen Lesern gezeigt zu haben glaube. Es ist natürlich, es ist sogar unvermeidlich, daß Deutschland die Fehler seiner Tugenden hat. Deutschland ist die intellectuelle Welt im Kleinen, das Vaterland des bis auf seine tiefsten Tiefen durchforschten menschlichen Wissens, welches unter allen Gestalten und nach seinen verschiedensten Richtungen hin entwickelt worden ist. Es ist der allgemeine Kampfplatz des Für und Wider über alles, und auf jedem Schritt sproßt neben dem Gift auch das Gegengift. Deutschland ist unser Lehrer gewesen, und nichts hindert, daß es dies auch jetzt

noch sei. Uns Musikern hat es die ewigen Muster Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Weber, Mendelssohn, Meyerbeer gegeben. Es wird uns auch die beste Lehre geben, wenn wir die Lehrer zu wählen verstehen. Wir sehen auf der einen Seite eine ganze Phalanx von gelehrten und urtheilsfähigen Kritikern von Rochlitz bis auf den Wohlbekannten, Fetis, das Haupt und den Veteranen der französischen Kritik inbegriffen, die sich ohne Ausnahme gegen die dritte Schreibart Beethoven's erklären. Auf der andern stehen die Zukunftsmänner Richard Wagner, Brendel, Liszt* und Genossen; sie erheben die Werke der dritten Periode auf Kosten der frühern, auf Kosten von Schöpfungen wie die heroische, die Pastoral- und die C-moll-Symphonie, welche für diese Herren viel zu sauere Trauben sind, höchstens gut genug für den Troß, wie der Fuchs in der Fabel sagt, das heißt für die Zuhörer der Gegenwart.

Jetzt, wo meine Brüder, die russischen Musiker und Musikfreunde, über die Zukunft belehrt sind, welche die Symphonie mit Chören verheißt, und über die Ursachen der wunderbaren Begeisterung, welche sie seit dem Jahre der Gnade oder Ungnade 1848 erregt, bleibt ihnen nur übrig, sich zu der einen oder der andern Partei zu schlagen: es bleibt ihnen die Wahl zwischen den Werken, die für das Ohr geschrieben sind und seit einem halben Jahrhundert die Bewunderung der Welt auf sich gezogen, und den Werken, die „nicht mit dem Ohr beurtheilt werden dürfen“ und um die sich die Welt niemals bekümmert haben würde, wenn sie nicht aus derselben Feder geflossen wären, welche die frühern Schöpfungen Beethoven's auf ewige Zeit berühmt gemacht haben.

Habent sua fata lebelli, sagt der Lateiner. Einige von

* Als Componist nämlich ist Liszt ein Zukunftsmann. Als Pianist ist er bekanntlich ein sehr hervorragender Mann der Gegenwart.

diesen Schicksalen sind leicht vorauszusehen und ich täusche mich nicht über das Los, das mein Buch erwartet. Im gegenwärtigen Augenblick kann es nicht viel Sympathie finden, aber sicherlich viel Widerspruch und Herabsetzung, weil es schonungslos eine Art von Religion angreift, zu welcher die größte Zahl der Musiker sich bekennt, einen offenbar falschen Cultus, der aber eben deswegen mit um so mehr Glut und Aufregung vertheidigt werden wird. In der Zukunft — und ich spreche von einer Zukunft, die ich für sehr nahe halte — wird mein Los noch schlimmer sein. Man wird sagen: er hat Recht; aber war es der Mühe werth, das alles zu beweisen?

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Ulybyšev, Aleksandr Dmitrievič,

Beethoven seine Kritiker und seine Ausleger

Leipzig 1859